

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte Contemporáneo



TESIS DOCTORAL

Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Isabel García García

Directora

Jaime Brihuega Sierra

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-669-1061-3

© Isabel García García, 1998

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DPTO. HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

ORÍGENES DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS
EN MADRID (1909-1922)



Director: Jaime Brihuega Sierra

Doctoranda: Isabel García García

Volumen I

Marzo 1998

22467

I

ÍNDICE GENERAL

	Págs.
I. INTRODUCCIÓN	I-IV
I.1. PRINCIPIOS GENERALES DE LA VANGUARDIA EN MADRID	V-XII
I.2. CARACTERIZACIÓN DEL ARTE OFICIAL EN MADRID	XIII-XXVI
I.3. EL ARTE ESPAÑOL DEL PRIMER CUARTO DEL S. XX, ENTRE LO MODERNO Y LO ULTRAMODERNO: CRISTALIZACIÓN DE UN TÉRMINO	XXVI-XXXVIII
I.4. NOTAS	XXXIX-LXV
II. LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE VANGUARDIA; EL “EPICENTRO RAMÓN”	
II. 1. RAMÓN Y EL ORIGEN DE LA VANGUARDIA EN MADRID	1-7
II.2. UNA REVISTA CON VOCACIÓN MODERNA: <i>PROMETEO</i>	7-11
II.2.1. PROCLAMAS FUTURISTAS DE 1909	11-16
II.2.2. PROCLAMA FUTURISTA A LOS ESPAÑOLES DE 1910	16-20
II.2.3. REPERCUSIONES DEL FUTURISMO EN ESPAÑA	21-27
II.3. LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS (MARZO 1915)	27-38
II.4. LENGUAJES ARTÍSTICOS DE LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS	39-51
II.5. RECEPCIÓN CRÍTICA EN LA PRENSA ESPAÑOLA	51-66
II.6. NOTAS	67-95

III. PRESENCIA DEL ARTE EXTRANJERO EN MADRID

ENTRE 1915 Y 1922

III.1. ARTISTAS PROCEDENTES DE EUROPA	96-150
III.1.1. NOTAS	151-162
III. 2. ARTISTAS PROCEDENTES DE HISPANOAMERICA	162-211
III. 2.1. NOTAS	212-222

IV. EL ARTE VASCO Y LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE MODERNO EN MADRID

IV.1. NOTAS	270-283
-------------	---------

V. ARTE Y POLÍTICA EN ESPAÑA DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS DE 1917

V.1. INTRODUCCIÓN.	284-294
V.2. LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS: EL ARTE COMO MANIFIESTO POLÍTICO EN LA ESPAÑA DE 1917	294-302
V.3. ANTECEDENTES A LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS	302-308
V.3.1. EXPOSICIÓN DEL DIBUJANTE HOLANDÉS RAEMAEKERS	308-313
V.3.2. LA EXPOSICIÓN DE ARTE BELGA	314-316
V.4. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS	316-326
V.5. MIGUEL DE UNAMUNO Y LA POSTURA DE <i>ESPAÑA</i> EN LA GRAN GUERRA	326-328
V.6. EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS EN BARCELONA Y EN PARÍS	329-331
V.7. PARTICIPANTES EN LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS	331-335
V.8. TEMÁTICA DE LAS OBRAS EXPUESTAS	336-339

V.9. RESULTADO DE LA RIFA DE LA EXPOSICIÓN	
DE LEGIONARIOS	340-343
V.10. APÉNDICES	344-347
V.11. NOTAS	348-368
VI. EL PRIMER “ISMO” ESPAÑOL: EL PLANISMO DE CELSO LAGAR	
VI.1. CELSO LAGAR, DE ESCULTOR A PINTOR VANGUARDISTA	369-382
VI.1.1. NOTAS	382-389
VI.2. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (I)	389-410
VI.2.1. DE BARCELONA A GERONA:	
LA SOCIEDAD ATHENEA	410-415
VI.2.2. EXPOSICIÓN EN LAS GALERÍAS LAYETANAS (1916)	415-443
VI.3. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA	
MADRILEÑA (I)	444-461
VI.4. NOTAS	462-477
VI.5. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (II)	477-485
VI.5.1. DE <i>UN ENEMIC DEL POBLE</i> A <i>TROÇOS</i>	485-498
VI.5.2. ACTUACIONES DE CELSO LAGAR DURANTE 1918	499-520
VI.6. EL PLANISMO Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA DE BILBAO	521-532
VI.7. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA	
MADRILEÑA (II)	533-550
VI.8. DE PLANOS Y PLANES: EL PLANISMO	550-565
VI.9. NOTAS	566-583

VII. ITINERARIO DEL SIMULTANEÍSMO EN ESPAÑA:

ROBERT Y SONIA DELAUNAY

VII.1. DIARIO MADRILEÑO	584-596
VII.2. DIARIO BILBAÍNO	597-604
VII.3. NOTAS	605-614

VIII. RAFAEL ALBERTI, DE PINTOR A POETA **615-621**

VIII.1. NOTAS	622-623
----------------------	----------------

**IX. LA EXPOSICIÓN DE LOS PINTORES POLACOS EN EL
MINISTERIO DE ESTADO (1918)** **624-636**

IX.1. CRÍTICA A LOS ARTISTAS POLACOS EN MADRID	636-643
IX.2. NOTAS	644-653

**X. APUNTES SOBRE RAFAEL BARRADAS Y LA VANGUARDIA
MADRILEÑA** **654-670**

X.1. NOTAS	671-678
-------------------	----------------

**XI. REALIDAD E IMAGEN DE DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ EN EL ARTE
ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO**

XI.1. INTRODUCCIÓN	679-681
XI.2. PRESENTACIÓN EN MADRID: LA EXPOSICIÓN DEL SALÓN LACOSTE	681-693
XI.3. EL ARTE DE VÁZQUEZ DÍAZ A PARTIR DE 1918	694-699
XI.4. CONSOLIDACIÓN DE VÁZQUEZ DÍAZ EN EL AMBIENTE MADRILEÑO: LA EXPOSICIÓN DE 1921 EN EL PALACIO DE BIBLIOTECAS Y MUSEOS	699-706
XI.5. NOTAS	707-724

**XII. JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA Y LA RECEPCIÓN DE SU ARTE
EN MADRID**

XII.1. NOTAS	725-730
--------------	---------

**XIII. CRISTALIZACIÓN DEL PRIMER PROYECTO COLECTIVO:
EL ULTRAÍSMO.**

XIII.1. EL ULTRAÍSMO SEGÚN RAFAEL CANSINOS ASSÉNS (1883-1964)	732-749
XIII.2. EL PRIMER MANIFIESTO ULTRAÍSTA (ENERO DE 1919)	749-768
XIII.3. UN MOVIMIENTO CON ASPIRACIONES INTERNACIONALES	768-781
XIII.4. PERTINENCIA DE UNA PLÁSTICA ULTRAÍSTA	781-840
XIII.5. NOTAS	841-872

XIV. LOS ARTISTAS IBÉRICOS ANTES DE LA SOCIEDAD DE	
ARTISTAS IBÉRICOS	872-882
XIV.1. NOTAS	882-888
 XV. BIBLIOGRAFÍA	
XV.1. FUENTES PRIMARIAS	
XV.1.1. ARCHIVOS CONSULTADOS	889-890
XV.1.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS	891-893
XV.1.3. LIBROS, MONOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS DE	
EXPOSICIONES	894-897
XV.1.4. ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS	898-943
XV.1.4.1. ARTÍCULOS ANÓNIMOS EN	
PUBLICACIONES PERIÓDICAS	944-961
XV.2. FUENTES SECUNDARIAS	
XV.2.1. LIBROS DE CONTENIDO GENERAL	962-966
XV.2.2. LIBROS DE CONTENIDO ESPECIALIZADO	966-979
XV.2.3. ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS	979-981
XV.2.4. ARTÍCULOS EN CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES	982-986
 XVI. RELACIÓN DE EXPOSICIONES EN MADRID (1915-1922)	987-1004
 APENDICES DOCUMENTALES	
1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE VANGUARDIA	1005-1026
2. DOCUMENTACIÓN ADMINISTRATIVA	1027-1063
3. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	

I. INTRODUCCIÓN

Los comienzos de las primeras vanguardias en la Península conforman un universo multiédrico que se extiende, contradictorio pero incesante, hasta 1925. Concretamente, esta tesis doctoral abarca un periodo (1909-1922) en el que se ha pretendido analizar, en la medida de lo posible, el caso específico de la capital madrileña que, junto a los episodios acontecidos en los otros dos centros, Barcelona y Bilbao, completa la trilogía de los inicios de la vanguardia en España. El protagonismo de Madrid se acrecienta según se define su papel de marco receptor de gran parte de los primeros sucesos vanguardistas. Baste señalar que entre sus protagonistas contó con figuras como Celso Lagar, Rafael Barradas, Rafael Alberti, Vázquez Díaz, los Delaunay, Norah Borges, W. Jahl o M. Paszkiewicz, y que en cierto modo, funcionó como un crisol donde convergieron gran parte de los caminos peninsulares de búsqueda de la modernidad tanto el planismo y el vibracionismo barradiano procedentes de Barcelona, como las promesas modernizadores del País Vasco.

Se hace necesario recordar aquellos buenos trabajos que indagaron en el estudio de los orígenes de nuestra vanguardia artística como la Exposición que organizó la madrileña Galería Darro en 1960 sobre el *Arte español 1925 y 1935. Entre la Sociedad de Artistas Ibéricos y ADIAN* (1), el estudio de Valeriano Bozal titulado “El realismo social en España” (2) o, años después, la Exposición de la Galería Multitud en Madrid (1974) donde por primera vez se intentó abarcar, tal y como su título indicaba, esos *Orígenes de la vanguardia artística española 1920-1936*. Alguno de los participantes en ésta última comenzaron a indagar en la naturaleza del fenómeno vanguardista en España,

como Jaime Brihuega, director de esta tesis doctoral, quien en 1981 publica *Las Vanguardias artísticas en España (1910-1936)* (3).

Al margen de estas publicaciones cabe destacar aquellos primeros estudios que de manera directa o indirecta aludieron al tema en las décadas precedentes. En los años 50 debemos mencionar las publicaciones de Santos Torroella (4), Lafuente Ferrari (5), C. Rodríguez Aguilera (6), L.F.Vivanco (7), Dámaso Alonso (8) o Cirici Pellicer (9). Posteriormente, destacarán los estudios de Valeriano Bozal, quien en 1966 publica el artículo “La renovación artística de 1925 en España” y el libro *El realismo*; en 1967 *El realismo plástico en España de 1900 a 1936* y en 1978 *La construcción de la vanguardia, 1850-1939* y, más adelante, en 1992, realizaba una revisión sobre la cultura artística desde 1900 hasta 1939, *Pintura y escultura española del s.XX* (10).

A mediados de los años 80 destacó la aportación de Josefina Alix (11); Francisco Calvo Serraller, quien en 1986 escribe “Pancho Cossio y las vanguardias” y en 1988 *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo* (12); Lucía García de Carpi, quien se ha centrado en el surrealismo en España en estudios como *La pintura surrealista española (1924-1936)*, en 1988 (13), interés que se ha multiplicado en los años posteriores (14); o de Pilar Mur, autora de sendos estudios fundamentales para conocer los inicios del arte vasco moderno y sus relaciones con el resto de la Península, *La Asociación de Artistas Vascos*, en 1985, y *Antonio de Gueza*, en 1991 (15).

En la década actual, y además de nuevas aportaciones de los historiadores citados arriba, sobresalen los trabajos de Eugenio Carmona, cuya tesis doctoral *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias en España (1909-1936)*, aprobada en

1985 (16), de Javier Pérez Rojas, (17) o de Concha Lomba, (18). En 1995 se recopila gran parte de todas estas aportaciones historiográficas en el primer *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, de Juan Manuel Bonet (19), autor, entre otros estudios, del texto que acompaña al catálogo *El ultraísmo y las artes plásticas*, de 1996 (20).

En el ámbito catalán, aparte de nuevos estudios de Rafael Santos Torroella sobre el ambiente artístico madrileño durante la etapa formativa de Salvador Dalí (21), señalaremos *L'Epoca de les Avantgardes 1917-1970*, de Francesc Miralles en 1983 (22); en los años 90, los principales análisis sobre la vanguardia catalana son el catálogo *A.C. Las Vanguardias en Cataluña, (1906-1936)*, de 1992 (23), en el que colaboran Manuel Minguet y Jaume Vidal i Oliveras; éste último realizó en 1993 su tesis doctoral *Josep Dalmau i Rafel: pintor, restaurador i promotor d'art* (24).

En este sentido nuestra investigación pretende ser una aportación más dentro de lo que es la reconstrucción de este periodo cultural en el que se combinaron los proyectos individuales de cada artista con los impulsos, por parte de éstos mismos, de un proyecto colectivo para el arte español contemporáneo. Al respecto, en este trabajo existe una desproporción en cuanto a las dimensiones otorgadas a cada uno de ellos, que se justifica en los exhaustivos estudios que algunos historiadores han dedicado a personajes como Ramón Gómez de la Serna (25), Rafael Cansinos Asséns (26) o los artistas Rafael Barradas (27), Robert y Sonia Delaunay (28), Solana (29) o Vázquez Díaz (30), si bien de éste último se hace necesario la actualización, sobre nuevas bases, de su figura y de su obra.

Por otro lado, hemos dedicado mayor atención a aquellos apartados que permanecían inéditos en la historiografía que existe sobre el arte moderno y de vanguardia de esta época en Madrid; tales son los casos de las primeras relaciones entre arte y política en España durante la Primera Guerra Mundial o la presencia en Madrid de un gran número de artistas extranjeros, algunos de ellos afines al arte de vanguardia, como en el caso especial de los artistas polacos, a quienes hemos otorgado un capítulo propio por integrarse, posteriormente, a la vanguardia madrileña, sobre todo dentro del ultraísmo, y aquéllos otros, en la órbita de lo que podríamos llamar un arte más oficial y convergente con la situación cultural del momento, es decir, dentro de los parámetros regionalistas y regeneracionistas.

En el caso concreto de Celso Lagar, que en un principio surgió como el núcleo central de esta tesis doctoral, hemos intentado analizar la llegada del primer ismo de vanguardia, el planismo, a la Península así como sus relaciones con los artistas de las tres ciudades mencionadas más arriba: Barcelona, Madrid y Bilbao.

Finalmente, añadir que esta tesis doctoral se ha interesado sobre todo por la producción de la vanguardia como por su recepción, concediendo interés especial, por ejemplo, al problema de los términos, utilizados por la crítica artística para denominar a la vanguardia. Entre estas denominaciones, como veremos en el apartado I.3., “ultramoderno” nacería como un mero epíteto circunstancial que acabaría convertido en un término frecuente.

I.1. PRINCIPIOS GENERALES DE LA VANGUARDIA EN MADRID

Uno de los rasgos más destacables de la fisonomía de la vanguardia madrileña se centra en sus diferencias con Barcelona y Bilbao. Las particularidades que acompañaron al desarrollo cultural de estas ciudades no existieron en Madrid. Respecto a la primera, el origen de su modernidad parte en el s.XIX con el movimiento modernista, iniciándose así las primeras divergencias entre Madrid, Cataluña y País Vasco como enclaves socioculturales. La vecindad de Cataluña con Francia, así como el cambio de lugar de sus pensionados, cuyo destino está ahora en París, acuñan frente a la tradición que sustenta Madrid los primeros síntomas de la modernidad, claramente visibles en la apertura de la Exposición Internacional de 1888 y en el carácter de publicaciones como *la Ilustración Ibérica*, *L'Avenç*, *Juventut y Catalunya*, *Luz* o *La Vanguardia*. En paralelo, dentro de este soporte tan complejo surge en Cataluña otra alternativa, el noucentisme, que convivirá, como apunta Eugenio Carmona, entre la historia y la modernidad y entre la tradición y la innovación (31).

Ante esta situación, en Madrid no se había producido una identidad cultural propia ni tampoco un “mercado” semejante a los de Barcelona, que se nutría sobre todo por la presencia de galerías privadas (Dalmau, Layetanas, Parés, Syra, la Cantonada, etc.) que atesoraban buena parte de dicho mercado artístico; al mando de hombres que como Josep Dalmau o Santiago Segura poseían un espíritu moderno que les diferenciaba del resto (32). Este carácter tan pródigo en las muestras artísticas de vanguardia configurará poco a poco un gusto en la crítica y en el público, igual que sucedería en el

País Vasco con la Asociación de Artistas Vascos, gusto del que carecía Madrid y que por eso se mostraría tan reticente con la llegada de los primeros episodios de avanzada.

Otra de las cuestiones vitales que mantienen el liderazgo de Cataluña y el País Vasco frente a Madrid es un espíritu de colectividad manifiesto en la constitución de grupos como El Círculo de Sant Lluc (1893), Les Arts i els Artistes (1910), la institución Athenea en Gerona (1913-1917), Els Evolucionistes (1918), la Agrupació Courbet (1918) o Nou Ambient (1919), que dieron una entidad a la pluralidad que no nacería en Madrid, como veremos más adelante, hasta la constitución del ultraísmo (1919).

Alejado del entorno catalán, Bilbao experimenta un panorama muy activo, sobre todo, desde la constitución en 1911 de la Asociación de Artistas Vascos. Sin embargo, antes de ésta surge la primera generación de pintores vascos, Guinea, Ignacio Zuloaga, José Echenagusia, Guiard, Darío de Regoyos, entre otros, y la aparición de sociedades vascas como el Ateneo Científico y Literario (1863), La Sociedad Recreativa Ferroviaria (1887), el Kurding Club, el Liceo Artístico Literario, La Asociación de Cultura Musical, etc.

Las desavenencias entre Castilla y el País Vasco emergen en el s. XIX cuando el País Vasco se lanza en busca de unas señas propias de identidad al calor de un resurgente nacionalismo. Respecto a las artes plásticas comienza a iniciarse un espíritu de grupo, paralelo al de Cataluña con su noucentisme, ausente en Madrid. Los viajes europeos que realizan los artistas vascos van a configurar una parte elemental de su ideario, el gusto por una modernidad impresionista y postimpresionista del arte francés que no posee Madrid. Junto a este elemento europeo, el arte vasco se apoya en la tradición española pero ahondando en sus propias raíces que le convierten en una pintura moderna

renovada, cuyo acérrimo defensor será Juan de la Encina, quien explicó este proceso en escritos como *La trama del Arte Vasco*:

“Catalanes y vascos, esto es, los artistas de las regiones peninsulares más aptas para la vida moderna, han sido los que han introducido en España primeramente las nuevas maneras de ver y realizar la obra de arte que ha surgido en la conciencia artística de Europa a partir del movimiento impresionista en Francia” (33).

La continuidad de la Asociación de Artistas Vascos (1911-1937) permitió mantener vivo el deseo de fomentar el arte moderno, como detallan Pilar Mur (34) y, para el caso de los años 20 y primeros años 30, Adelina Moya (35).

En líneas generales, el sentido de colectividad, la existencia de galerías privadas capaces de acoger el arte vanguardista, su cercanía geográfica con París, la madurez de su base sociocultural que se adscriben muy pronto a la modernidad y la presencia del arte más avanzado en los medios de comunicación le faltaron a Madrid; además carece de la recepción de las últimas corrientes parisinas y tampoco llega a la síntesis que había alcanzado el arte vasco como vía más aceptable para la modernidad. Tan sólo al núcleo madrileño le quedan las exposiciones nacionales (que, poco a poco, se convierten en decadentes espectáculos por parte de los jurados calificadores) y los aislados episodios de vanguardia, que no llegan a cuajar provocando la huida de artistas como Juan Gris, María Blanchard, Diego Rivera, Celso Lagar, etc. y, más tarde, en la década de los veinte, Francisco Bores, Benjamín Palencia y otros.

Estos episodios presentan los orígenes de la vanguardia madrileña, cuyo desarrollo se mostraría discontinuo hasta 1917, ya que a partir de ese año los acontecimientos se suceden con mayor frecuencia. Pero, además, como ya se ha dicho, por estar desprovistos de un proyecto común por parte de los artistas españoles.

A este respecto, la Exposición de Pintores Íntegros, realizada en 1915, se sitúa entre ambas modalidades, individual y colectiva. En primer lugar porque pertenece, como señala Javier Pérez Segura (36), a un programa personal, el de Ramón Gómez de la Serna y no existe una intención de colectividad. De hecho los participantes de Íntegros fueron agrupados aprovechando la ocasión de la estancia en Madrid de Diego Rivera y María Blanchard, aunque no por ello dejan de ser formalmente un grupo de tres pintores: Diego de Rivera, María Blanchard, Luis Bagaría y un escultor, Agustín Choco, que tienen un calificativo propio y común. Y, en segundo lugar, porque ese programa personal tiene sus orígenes, precisamente, en los primeros gérmenes de nuestra vanguardia madrileña. Es decir, se encuentran en las páginas de la revista *Prometeo*, que sacó a la luz el *Manifiesto futurista de F.T. Marinetti* en 1909, y, poco después, *La proclama futurista a los españoles*, bajo la pluma de Ramón Gómez de la Serna (1910) con el seudónimo de Tristán.

Este sería el primer gran salto temporal de nuestra vanguardia, de 1909 a 1915. Un paréntesis de cinco años que se cubrió con el avance progresivo de la generación del 98. Corrían malos tiempos y en la memoria de muchos aquéllos que leyeron dichos manifiestos futuristas debió estar presente el desastre colonial de 1898 y con él, una nueva visión regeneracionista. El siguiente salto se produce en 1917 (exceptuamos las actuaciones del arte vasco en Madrid por tratarse de un intento de modernidad y no de unas propuestas totalmente de tipo vanguardista), será cuando se desenvuelvan de una forma continuada los acontecimientos más trascendentales en la recepción de las primeras vanguardias en Madrid. Después de la muestra planista de Lagar (marzo de 1917), le seguiría la inauguración de los Ballets rusos, procedentes de París, de la mano

de Serge Diaghilew y su obra *Parade* (37) en el Teatro Real de Madrid. Ante tal evento, la prensa se encargará de difundir y asociar estos ballets con el cubismo, en concreto, con Picasso (38). Nos encontramos, también, con una nueva intervención de Ramón Gómez de la Serna con su banquete-homenaje a Picasso en Pombo (39). Sin embargo, el homenaje de Ramón tuvo muy poca repercusión en la sociedad madrileña y tan sólo varios diarios recogieron el acontecimiento que, seguramente, también se vio empañado por la coincidencia con el desarrollo de la Exposición Nacional de Bellas Artes en el Palacio del Retiro (40).

Los siguientes hitos vanguardistas, ya en 1918, estarán protagonizados por los artistas polacos, Vázquez Díaz, Barradas y Celso Lagar quienes, exceptuando el último, continuaron dentro de las tendencias más avanzadas y contribuirían al inicio de un nuevo comportamiento vanguardista basado en el carácter de “asociacionismo” que presentaría el ultraísmo.

No obstante, hay que resaltar que los orígenes de esta colectividad se encuentran en las críticas a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. Contrarios al cansino aire oficial que había tomado la capital, la primera voz de alarma la dio Juan de la Encina en la que defendía la necesidad de saber el significado de estas muestras:

“Para nosotros, una Exposición de ese género, o no significa nada y es, por consiguiente, inútil y aun nociva, o debe representar un a modo de balance y examen de conciencia periódicos del arte nacional contemporáneo... ¿Y cómo se explicaría esto si el arte nacional no fuera cosa bien distinta de aquél que ampara y muestra en estas exposiciones cada dos años el Estado? Aquí tenemos, pues, en forma aguda, un caso particular de esa separación que Ortega y Gasset establecía entre la España oficial y la vital.

Pero este divorcio entre el arte del Estado y el arte independiente... (ha provocado que) un grupo no pequeño de artistas españoles ha fundado su hogar espiritual en tierras extrañas..." (41).

Además debemos señalar resolución del jurado de la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1917, que marcaría un paso más hacia esa necesidad de constituir un arte independiente. Juan de la Encina continuó reclamando la urgencia de unas exhibiciones artísticas sin condecoraciones ni categorías, un Salón de Independientes que aportara algunas notas de novedad al arte nacional contemporáneo porque ellos, los futuros 'independientes', *"no se encalabrinan ni se preocupan por la manera como se forman los Jurados. Pintan según sienten, y luego envían sus obras a la Exposición Nacional. La independencia está en ellas y no en motes traídos a colación con más de treinta años de retraso, cuando han perdido su cuño"* (42).

El descontento tras la resolución de los Jurados de dicha muestra y la constitución de un nuevo reglamento para la próxima provocó una inmediata reacción por parte del colectivo de la Asociación de Pintores y Escultores, que publicó un comunicado anunciando la constitución de un Salón de los Independientes (43). Al día siguiente, la Comisión hacía una llamada pública a todos los artistas que antes del 15 de abril quisieran adherirse a esta exposición:

"... romper con la tradición y los convencionalismos, abriendo ancho cauce en el campo de las modernas ideas de libertad e independencia a esa juventud ilustre, pero ilusa, engañada y deslumbrada por los espejismos de la ajena gloria y bienestar de los que consiguieron el triunfo en tiempos de más fáciles luchas. Destruir el sistema que ató con férreas cadenas el adelanto de las bellas artes en España y creó una generación altiva y poseída de sí misma.

Bullió (sic) en los cerebros de los artistas, anticipadamente ya a los sucesos ocurridos con el motivo de la publicación del reglamento que ha de regir la próxima Exposición de Bellas Artes, algo

indispensable que necesitaba una causa ocasional para manifestarse de un modo visible... Es preciso que desaparezcan los definidores de las bellas artes, y que, dada la infinita variedad de procedimientos técnicos y conceptos, se consagre el principio ya conocido de que el Arte es 'la Naturaleza, vista a través de un temperamento'..." (44).

Esta nueva organización que nacía como consecuencia de la realidad frustrante de las exposiciones nacionales de Bellas Artes fue denominada en un principio “Salón Otoñal de artistas independientes” (45), siendo el primer intento de asociacionismo en la capital madrileña pero no llegaría a consolidarse, como argumentaban algunos periódicos, por falta de dinero y, lo que es más importante, de unión entre los artistas. Esta fue una de las principales diferencias que separaba a Madrid de los dos centros de mayor actividad cultural en España: Barcelona y Bilbao, y sólo sería tres años más tarde, en octubre de 1920, cuando se pudo inaugurar el ansiado Salón de Otoño (46).

Sin embargo, la voluntad de asociación entre artistas y críticos de arte tendría como antecedente, como hemos dicho más arriba, al ultraísmo. El ultraísmo como movimiento de vanguardia reemplaza aquellas actuaciones individuales para aunarlas bajo un nombre común, en un sólo grupo que intentó cimentarse sobre los conceptos de libertad, independencia y modernidad. Este nuevo valor que adquiere el término de colectividad o asociacionismo le diferencia del anterior porque aúna un concepto de arte mientras que el pasado se habían unido principalmente por nacionalidades: argentinos, polacos, catalanes o vascos.

El I Salón de Otoño fue incapaz de cumplir los buenos presagios que veían sus organizadores y, seguramente por este motivo, en diciembre de ese mismo 1920 la prensa madrileña anunciaba la creación de un nuevo “Salón de los primeros Independientes en España”. Su comité, formado por algunos de los protagonistas del arte ultramoderno madrileño, pertenecientes en su mayoría al movimiento ultraísta - Vázquez Díaz, Delaunay y Rafael Barradas - no vio reflejadas en el recién creado Salón de Otoño todas las manifestaciones del arte ultramoderno y por ello creyó conveniente la necesidad de constituir uno nuevo y publicar, al mismo tiempo, un manifiesto que recogiera sus argumentos y objetivos.

Este sería un nuevo intento de proyecto colectivo, al que se sumarían otros. En 1920, Juan de la Encina continúa su proyecto de constituir en Madrid una Sociedad de Artistas Independientes, cuyas figuras fundamentales serían ahora la Asociación de Artistas Vascos y la asociación Les Arts i els Artistes de Barcelona, entre ellos, Gregorio Ibarra, Joan Sacs, Victorio Macho, Nicanor Piñole o Juan de Echevarría. Del mismo modo, en 1923 se cartea públicamente en el periódico *La Voz* con el artista Gabriel García Maroto, primer paso hacia la constitución de la efímera Sociedad de Artistas Españoles, en primavera-verano de ese mismo año. La progresiva adaptación de una parte de la sociedad hacia el arte moderno y el apoyo de una crítica que preparase de algún modo a ese público, se reflejó en la actuación de la Sociedad de Artistas Ibéricos en el palacio de exposiciones del Retiro durante los meses de mayo, junio y julio de 1925 (47).

I.2. CARACTERIZACIÓN DEL ARTE OFICIAL EN MADRID

A comienzos del s. XX el arte que ofrecía Madrid estaba regido, principalmente, por las instituciones oficiales, cuya misión consistía en divulgar e integrar en la sociedad aquellas tendencias artísticas que más les interesaban. Los principales organismos oficiales con los que ejercía su política cultural eran la Academia de Bellas Artes de San Fernando y las exposiciones nacionales de Bellas Artes.

Sin embargo, Madrid gozaba de una tradición artística que databa oficialmente de 1818 con la creación del Real Museo de Pintura y Escultura (Museo del Prado) y con el Museo de Arte Contemporáneo, fundado en 1894 aunque en 1895 pasara a llamarse Museo de Arte Moderno. Pese a todo, la eficacia del Museo de Arte Moderno en Madrid quedaría limitada hasta la llegada de la Segunda República en 1931 (48).

Llegados a este punto, nos encontramos con uno de los rasgos más definidores del arte español del primer cuarto de s. XX: la tradición. Una tradición que arranca en el s. XIX para nutrirse de un nuevo clasicismo que tiene como principales centros de actuación Madrid y Barcelona. Será en este Madrid decimonónico donde el centralismo académico agrupa gran parte de la vida española y se convierte en eje difusor como centro artístico principal por la atracción que suscita en los artistas españoles de otras regiones que ven cómo se aceptan otras propuestas (49). Coexistirán un estilo preciosista protagonizado por coetáneos de Goya, los Bayeu y Maella así como un grupo de artistas madrileños con una gran influencia goyesca, simbolizados en las figuras de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas “el Viejo”. Se configura así el círculo madrileño de

neoclásicos davidianos representados por José de Madrazo y Juan Antonio Ribera. Al tiempo que el arte oficial se nutre de este neoclasicismo surge otro grupo de pintores que pertenecen al movimiento romántico donde la exaltación por la libertad, el nuevo sentido a la naturaleza y el auge de las raíces populares conducen a otras corrientes como el nazarenismo, principalmente en Cataluña, y los puristas, influidos por Ingres, como Federico y Luis de Madrazo. Una vez superada esta etapa romántica aparece el naturalismo realista y su interés por los temas sociales o costumbristas así como paisajistas o retratistas: Eduardo Rosales, Fortuny, Carlos de Haes, Ramón Martí y Alsina, Martín Rico, Agustín Riancho, Aureliano Beruete, etc., quienes conviven ya con los primeros instantes del modernismo.

Hasta entonces la ciudad vivía de los recuerdos de una generación que pedía un futuro más allá del desastre del 98. Frente a la mirada al mundo regional surge la generación del 98 con una fuerte disposición crítica ante la grave crisis de España; uno de sus principales componentes, Miguel de Unamuno intentaba ya en uno de sus escritos de 1895 establecer dos ideales: *“imitaciones ‘castizas’ de ciertas creaciones del espíritu europeo”* y *“esfuerzos sucesivos de la ‘casta íntima y eterna’ por alcanzar una vida histórica a la vez castiza y nueva”* (50).

El protagonismo que había alcanzado Castilla como imagen del alma de España se extendió, también, a su periferia; tanto es así que, como apunta José-Carlos Mainer, *“¡El alma! Esa palabra va a ser una clave de la época... Unas veces, alma, significa el hueco receptivo de la conciencia; otras, la secreta voz interior de objetos y ambientes; unas y otras son almas que dialogan”* (51).

Pese a todo, a partir de 1915 Madrid se convertía poco a poco en un foro donde intelectuales y artistas pretendían crear una nueva España alejada de los desastres

anteriores. José Ortega y Gasset, abanderado de la llamada generación de 1914 (52), a la que se unirán algunos de los escritores de la del 98, fundaba en enero de 1915 la revista *España*, en la que se agrupaban las firmas de Ramiro de Maeztu, Pío Baroja, Gregorio Martínez Sierra, Eugenio D'Ors, Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta o Juan Guixé. En otros medios de comunicación, el nacimiento de la revista *España* fue saludado como “grupo intelectual, lo más florido del renacimiento literario que viene iniciando de hacer una labor patriótica, dedicando especial atención y sin bastardos intereses personales, a la literatura, al arte, filosofía, a la política y a las cuestiones sociales...” (53).

Otras revistas, si bien nada comparables con las vanguardistas catalanas, tomarían el relevo a las anteriores, tales como el famoso *Año Artístico* del crítico de arte José Francés (54); *La Esfera*, editada por Prensa Gráfica y dirigida por Verdugo Landí (55), que ofrecía desde enero de 1914 un intento de renovación estética (56) de tal forma que ya en este mismo año surgen las primeras ilustraciones de artistas futuristas en Madrid (57). Igualmente, este cambio se apreciará en el aumento de las exhibiciones individuales desde 1915 (58), fruto del mundo de las exposiciones oficiales que dio lugar al creciente número de crónicas artísticas que fueron ganando terreno a los acontecimientos militares, políticos, a las dos o tres columnas o páginas de toros y a las exposiciones nacionales. A medida que avanzan los años, los diarios se decantan por una sección de arte e, incluso, por la participación de un cronista fijo que realiza la labor de crítico de arte (59). Madrid se irá convirtiendo, poco a poco, en un centro donde se aceptan o rechazan las obras de aquellos artistas ya sean oficiales, modernos o vanguardistas, que desde la periferia acuden aquí para encontrar el éxito personal, si antes han recibido el de la crítica y el del público. Precisamente, uno de los registros principales del ambiente cultural de

Madrid será la convivencia de diferentes corrientes y estilos, de ahí la dificultad de establecer un criterio en el arte madrileño.

Madrid constituye la caja de resonancia del arte oficial para el resto de España. Entretanto, como gran parte de las provincias, mantiene un panorama pictórico que abarca tres tendencias bien diferenciadas: la existencia de una pintura cuyos orígenes se encuentran en el pasado español, un amplio abanico de pintura regionalista - Galicia, Valencia, Asturias, Andalucía, etc. - procedente de la visión regeneracionista de los hombres del 98 y el papel que protagonizó la pintura “moderna”, entendida como tradición renovada, que abarca algunas propuestas que se barajaron a primeros del s.XX en nuestra Península, como los casos concretos de Barcelona y País Vasco. Sin embargo, es necesario establecer tres premisas fundamentales para observar el entramado pictórico que se estaba desarrollando en la capital madrileña, la primera se establece en las actuaciones independientes de artistas como José Gutiérrez Solana, Hermen Anglada Camarasa o Ignacio Zuloaga; la segunda se instaura con la permanencia de tendencias como el simbolismo, el impresionismo y el postimpresionismo y, por último, el papel desarrollado en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que dominaban el mundo del arte español, en el que el figurativismo, el anecdotismo, el regionalismo y los temas de la vida social constituían el argot artístico.

La pervivencia de manifestaciones como el simbolismo, el impresionismo y el postimpresionismo tendrán sus adeptos dentro del dilatado ámbito regionalista y algunos aspirarán a ser modernos. De hecho, serán calificados así por la propia crítica artística, que basará sus juicios en las aportaciones pictóricas de dichos movimientos.

Respecto al simbolismo, que formó parte de las numerosas corrientes o tendencias que subsisten en Madrid o la Península de primeros de siglo, observamos como se incorpora junto a las últimas notas del naturalismo del s. XIX, cohabita con los primeros episodios de vanguardia y se adapta al costumbrismo regionalista, el modernismo, el art déco, etc., situación que ha sido definida por Francisco Calvo Serraller como una *“paradójica inconcreción”* (59). Se gestará, principalmente, en las tertulias del Café Levante (1903-1916) bajo postulados del academicismo francés y de simbolistas como Puvis de Chavanne o Eugène Carrière e influencias de los primitivos italianos y de los prerrafaelistas. Destacan los nombres de Julio Romero de Torres y Miquel Viladrich, además de las aportaciones de Eduardo Chicharro, Anselmo Miguel Nieto, Federico Beltrán Masses, Anglada Camarasa e, incluso, Gustavo de Maeztu, Néstor Martín Fernández, José María Rodríguez Acosta o Eugenio Hermoso. De todos ellos podríamos destacar la figuras de Julio Romero de Torres (60), por el intento de dar una visión simbolista entendida como ideal moderno, y el de Federico Beltrán Masses, por el gusto de un decorativismo simbolista.

En cuanto al impresionismo, que como tal no llegó a formar un movimiento español como en otros países europeos, y el postimpresionismo hay que diferenciar dos modelos: uno, heredado de las primeras experiencias de artistas catalanes como Joaquim Mir, Ricard Canals, Ramón Pichot, Ramón Casas y de los artistas vascos Adolfo Guinea, José Echenagusia, el asturiano Darío de Regoyos, que se consolidará en pintores como Francisco Iturrino o Juan de Echevarría y, en el caso catalán, en los noucentistas Sunyer, Torres García o Nogués. Y otro, que vive bajo los dictámenes del “luminismo” de Sorolla y, en ocasiones, de Fortuny, como Sotomayor, Gonzalo Bilbao, Eduardo

Chicharro o José Benlliure, limítrofe al despertar del núcleo asturiano con Evaristo Valle, Nicanor Piñole o el grupo valenciano encabezado por Cecilio Plá. Al lado de este colectivo cabe destacar el formado por los artistas extranjeros que, huidos de Europa como consecuencia de la guerra, llegan a España. Veremos cómo este conjunto, desde un punto de vista sociocultural y como consecuencia de la neutralidad de la que disfrutaba España, a su vez se subdivide en dos, a pesar de entrar ambos por los Pirineos; uno toma como residencia momentánea Cataluña y el otro, Madrid.

Y, en tercer lugar, la diferencia generacional entre artistas que participan en los certámenes oficiales. El mejor ejemplo de dicho entramado para este periodo que nos ocupa (1909-1922) se desarrolla en el curso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. En España, el desarrollo del “Salón” (61) comienza con el ecléctico panorama artístico durante el reinado de Isabel II que provoca la aparición, según José Luis Díez, de *“un sistema de promoción para los artistas, instaurado desde los ambientes oficiales, que servirá de fomento y a la vez de rígido control de desarrollo de las Artes en todo el país: Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”* (62). Los orígenes, al igual que en Francia, partían de la existencia de unas academias, como las del Centro de Cultura, el Liceo Artístico y Literario y La Real Academia de San Fernando. Con el decreto de Isabel II firmado el 28 de diciembre de 1853 se iniciaba la primera Exposición Nacional de Bellas Artes aunque paradójicamente no sería hasta 1856 cuando se inaugurase. A través de estos certámenes - que durarán hasta los años 60 del presente siglo - se crean las bases de un gusto oficial definido, en sus orígenes, por el predominio de la pintura de historia y, más tarde, por el del paisaje y del retrato (63). Diríamos que una de las principales consecuencias de estos certámenes sería la continuación en el tiempo del mismo papel que tuvo en sus orígenes,

es decir, la aparición de un gusto nacional además de propagar la obra del artista así como su reconocimiento y aceptación ante la sociedad a pesar del aumento de irregularidades cometidas por los fallos de los jurados junto a otros problemas como el de los reglamentos o rechazo de obras, hizo que surgieran desde 1915, como veremos a continuación, voces pidiendo salones de independientes.

En marzo de 1914, *La Gaceta* había publicado el nuevo reglamento por el cual se regirían las sucesivas exposiciones nacionales de Bellas Artes. Estos reglamentos constituyeron una más de las estrategias que las instituciones oficiales pusieron para controlar de una manera definitiva las artes plásticas. Con el tiempo, dependerán de los cambios políticos internos; así, las alteraciones del estatuto estarán sujetas a los diferentes miembros que ocupen estos cargos.

Dichos reglamentos no se cumplirán, ni siquiera en esa edición de 1915. Al certamen se presentan artistas con más de dos obras como Francisco Domingo con 32 obras, Gonzalo Bilbao con doce, Ferrant con cinco, Muñoz Degrain con seis, Manuel Benedito con 27, López Mezquita y Rusiñol (64) con doce cada uno, Mateo Inurria con seis mármoles, etc. Uno de los miembros del Jurado de la sección de pintura de 1915, Enrique Martínez Cubells, había obtenido en la Exposición Nacional de 1912 la primera medalla. De esta manera, se aseguraban las tendencias pictóricas de un arte oficial votado por los miembros de un jurado a su vez oficial y tradicionalista. Asimismo, el Comité designa aquellas obras que el Estado desee adquirir, no siendo necesario que estuvieran premiadas. De este modo, el Estado comienza a apilar las obras en sus dependencias, o bien a distribuirlas sin consideración ninguna (65). No menos importante fue el aumento del número de premios y distinciones.

El estatuto definitivo no se publicó hasta el 23 de abril de 1914, en donde sólo se llevaron a cabo algunas pequeñas reformas. De éstas destacamos la importancia del reconocimiento oficial y público de algunos artistas que como Mir, Galwey, Degrain, Romero de Torres... que podían exponer un gran número de obras, exigir salas especiales para sus colecciones y pedir la medalla de honor. Asimismo, en cuanto los cuadros rechazados, Bernardino de Pantorba (66) apunta más de doscientos, dentro de los cuales hay que señalar el escándalo producido por el rechazo de *La maja Marquesa* de Federico Beltrán (67).

En otro orden de cosas, los candidatos a medalla de honor en aquella edición, todos ellos galardonados en la anterior bienal con las primeras medallas - Manuel Benedito, Muñoz Degrain, Romero de Torres, Gonzalo Bilbao y López Mezquita - eran representantes de una pintura naturalista idealizada, en ocasiones decorativista, simbolista o regionalista que muestran el gusto de una sociedad actual que se mueve entre esos mismos parámetros. No hay más que llegar a la siguiente Exposición Nacional de 1917. Tras el fracaso del reciente reglamento firmado en 1914, no se hizo esperar otro nuevo, más radical y capaz de articular la venidera exposición. El nuevo espíritu renovador recaía en el nombramiento de un Jurado por Real Orden integrado por los miembros más destacados de la juventud española. La sección de pintura contó, p. ej., con Fernández Alvarez de Sotomayor (presidente), José María López Mezquita (secretario) y José Mongrell, José María Rodríguez Acosta, Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto y José Ramón Zaragoza (vocales).

La constitución de dicho Jurado, exclusivamente por artistas, provocó las más abiertas protestas y la frustración de la exposición. Las principales razones para el

descontento se centraban en el rechazo de numerosas obras y en la calificación de las admitidas. El Jurado, bajo el amparo de la “renovación”, había rechazado todas aquellas obras que no se ajustaban a sus criterios. Pero, como en tantas ocasiones, el reglamento no se cumplió. Hubo cuadros que fueron retirados para luego ser presentados - ej. núm. 384 *Fin de Don Quijote de la Mancha* de José López Tomás- adjudicados y, con anterioridad al fallo, publicados los resultados de las medallas - ej. las de Mir, Valentín Zubiaurre y Eugenio Hermoso -. La adquisición de las obras siguió un criterio semejante al de años anteriores (68), cada artista no podía exponer más de dos obras, aunque, por ejemplo, Mir y Zubiaurre presentan tres obras.

La resolución del jurado no satisfizo a nadie (69). Para Ballesteros de Martos, la juventud que regía la España de 1917 no era apta para representar el papel de jurado calificador en este certamen, ya que ésta, aún en un proceso embrionario, no era capaz de otorgar un nivel para el arte nacional (70). El conflicto generacional se produce precisamente ahí, su arte se ha convertido en oficial y es respaldado por el público que se atiene a los dictámenes de estas muestras oficiales. Junto a ellos, se suman otros pintores que también forman parte de ese jurado examinador, hemos visto a Fernando Alvarez de Sotomayor, Anselmo Miguel Nieto, José Ramón Zaragoza, José Mongrell y José María Rodríguez Acosta. Ellos serán los que seleccionen a los medallados, de tal forma que en cuatro años se siguen barajando las mismas propuestas de pintura decorativista, simbolista y regionalista que, enclausuradas en un ambiente tradicional, ya no aspiran a una “modernidad”, si nos atenemos a la definición de ésta como acción y efecto de renovación artística. Será, pues, la generación de jóvenes artistas la que busque nuevos atisbos de modernidad renovada, pero diferenciándose, claro está, de aquéllos que siguen

las teorías de sus maestros. Así nos encontramos con la participación en medios públicos y privados de un grupo de protagonistas que formarán parte de la nueva generación: Francisco Sancha, Irene Narezo, Benjamín Palencia, Timoteo Pérez Rubio, Francisco Bores, Francisco Santacruz, Gabriel García Maroto, Gregorio Prieto, Ismael González de la Serna, José Planes, Cristóbal Ruiz y Carlos Sáenz de Tejada, entre otros, quienes integran lo que podríamos llamar como “la generación de preibéricos” (71).

Otro de los acontecimientos más llamativos del ambiente madrileño fue la engañosa Exposición de Arte Contemporáneo Francés en 1918, a la que tan sólo acuden, en su mayoría, artistas franceses académicos a diferencia de su precedente directo, la muestra catalana realizada un año antes, a la que acudieron tres agrupaciones artísticas galas: el Salón Nacional, el Salón de Artistas Franceses y el Salón de Otoño (72).

El 5 de mayo de 1916, la Comisión de Instrucción Pública pasó la instancia a la Junta de Museos de Barcelona (73). Ésta, por su parte, aceptaba la solicitud por el gran número de artistas catalanes, y no por el del resto de los componentes, que tan sólo eran cinco; patrocinaba la Exposición como una más de las exhibiciones de carácter anual que se celebraban en la capital parisina y alojaría la muestra en el Palau Municipal de Bellas Artes con la participación exclusiva de artistas franceses y con un significado más bien filantrópico. Se ocultaba, así, un sentimiento aliadófilo y se mostraba la supuesta neutralidad catalana ante los ojos del resto de Europa y de España (74).

Al mismo tiempo, se unía al evento el Ayuntamiento de la Barcelona, que acogería el acto en la primavera de 1917. Finalmente, el 15 de julio de 1916, se acordó crear una Comisión franco-española, que más bien era franco-catalana (75), formada por la Junta de Museos y los presidentes de las Comisiones Municipales de Gobernación de

Fomento, Hacienda y Cultura, junto a la creación de una ponencia presidida por el alcalde, los vocales Manuel Vega y March y José Rogent; como tesorero, José Puig Cadafalch; y Manuel Rodríguez Codolá, como organizador de la muestra.

Se logró reunir gran parte de los maestros de primera fila, que desde el impresionismo hasta los “ismos estéticos de penúltima hora” (76). Se ponía al público español delante de 1462 obras de pintores franceses (77) que configuraban gran parte de la pintura francesa desde el realismo de Courbet hasta el impresionismo de Monet, desde Manet a Renoir, desde el postimpresionismo con la técnica divisionista de Seurat o Henri Martin a las formas constructivas de Cézanne (78).

La capital de España se quedó con ganas de albergar esta prestigiosa muestra de arte francés. Las causas, según afirmaban algunos rotativos, eran principalmente políticas - la lucha interna entre germanófilos y aliadófilos - y económicas, como resume el diario *Nuevo Mundo*: “Ni tenemos local, ni se lograría dinero suficiente, ni dejarían de asomar - más numerosos aquí que en Barcelona - los obstáculos de un partidismo fanático o remunerado...” (79).

En conclusión, se trataba de una Exposición organizada principalmente por artistas catalanes que querían albergar, bajo el concepto noucentista, una muestra de carácter solidario pero con tintes aliadófilos que la convierte, en teoría, en la primera Exposición de cooperación franco-española pero no en la práctica, ya que fue como veremos la Exposición de Legionarios la primera celebrada en enero de 1917, mientras que la de artistas franceses tendría lugar en abril de ese mismo año.

Al año siguiente, como dijimos, esta aspiración se realizaría en Madrid aunque con mucha menor calidad, manteniéndola en clara desventaja frente a Barcelona. Se trataba, sin embargo, como muchos la titularon, del arte académico en Francia. El

delegado oficial del gobierno francés Albert Dawant, - pintor de cuadros de historia y miembro de la Société des Artistes Français- junto al comité franco-español decidieron realizar una muestra de pintura, en su mayoría de factura académica, a diferencia de la celebrada un año antes en Barcelona, había sido protagonizada por los representantes de las últimas tendencias artísticas. Se ponía de manifiesto el nivel superior del ambiente de las artes en Barcelona frente al de Madrid. Cerca de 1500 obras habían acudido a Barcelona, repartidas entre pinturas, esculturas, arquitectura, grabado, artes decorativas, joyería, tapicería... frente a las 190 piezas pictóricas que se reunieron en Madrid. Se exhibieron obras de 1870 y de principios de este siglo, pero con la peculiaridad que, a diferencia de Barcelona, la modernidad tan sólo debió asomar como trasunto de las obras de Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Denis, Henri Martin, Lucien Simon, etc.

La defensa del arte español académico llegaba, incluso, hasta el punto de reconocer que el arte francés contemporáneo era el más innovador, pero no el mejor. Ballesteros de Martos alegaba que la inclinación por lo francés llevaba siempre al fracaso aunque en esa ocasión lo que verdaderamente faltaba era, precisamente, lo revolucionario (80). Sin embargo, ¿dónde había quedado el arte renovador de Francia, aquél que sí estuvo en Barcelona? La respuesta la encontramos en dos frentes bien diferenciados; uno en las crónicas de arte francés que a través de Corpus Barga llegaron a los corresponsales de *El Sol*. La mayor parte de las obras de Barcelona y otras del arte renovador francés habían viajado a Ginebra, lugar éste que por sus contactos con el movimiento moderno era lugar más adecuado que Madrid. Sin embargo, los críticos franceses aludían al título de la Exposición madrileña ya que no se trataba de una muestra de arte contemporáneo francés sino de una colección de cuadros de factura

académica puesto que se había prescindido de artistas de primera fila del movimiento renovador como Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Degas o, incluso, los primeros impresionistas (81).

Y, el segundo, en los responsables de la organización de la muestra, tanto el comité francés - Albert Dawant - como el español, a cargo de Mariano Benlliure, Miguel Blay, Villegas y Gonzalo de Bilbao. Las quejas de la crítica madrileña provenían de la ausencia del verdadero arte moderno. José Francés, Juan de la Encina, Dionisio Cruz y Rafael Domenech firman las críticas más duras mientras que Arturo Mori, Edelye y otros defendían el clasicismo de las pinturas de la muestra así como su buena selección (82).

Todo este panorama del ambiente madrileño se vería completado con la lectura de numerosas conferencias protagonizadas en su mayoría por los principales críticos del momento como Juan de la Encina, José Francés, Francisco Pompey, Margarita Nelken, Federico Leal, Ceferino Palencia y Alvarez Tubaú, etc. Además, ofrecieron sus digresiones representantes del arte oficial académico como Rafael Domenech, Narciso Sentenach, Pedro M. Artinano, Francisco Pérez Dolz, Aureliano Beruete, Andrés Ovejero... y otros, aunque en menor número, eran pintores como Luis de la Rocha quien en 1915, tras su llegada de París, complació al público del Círculo de Actores con el análisis del panorama artístico de la capital francesa, o el pintor y grabador Mariano de Madrazo. También debemos destacar la presencia de críticos y artistas extranjeros en estos reducidos coloquios que extendían sus planteamientos, más bien, originarios de Francia como Ambroise Vollard, J. P. Alternann, Mlle. Marie Bernie o el polaco Josef Pankiewicz.

El lugar escogido para estas conferencias fue el Ateneo de Madrid, centro difusor, por otra parte, de las diferencias tendencias que se produjeron en la capital durante la segunda década del siglo XX, además del Círculo de Actores, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, la Escuela Nueva y la Asociación de Pintores y Escultores. Allí se pudo comprobar que los temas de mayor actualidad eran el auge de la caricatura, con la intervención de José Francés y la promoción de sus Salones de Humoristas, la incursión del arte vasco defendido por Juan de la Encina, el renacimiento del arte decorativo, el apoyo del arte académico-oficial, o bien el espíritu moderno, reflejo de la cultura francesa y de los nuevos ideales de la pintura.

I.3. EL ARTE ESPAÑOL DEL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX ENTRE LO MODERNO Y LO ULTRAMODERNO: LA CRISTALIZACIÓN DE UN TÉRMINO

La génesis de las manifestaciones de arte vanguardista en Madrid se caracteriza por una extrema confusión, tanto en los términos que se barajaron en aquellos momentos para definir dichas actuaciones como en el peculiar sistema de relaciones que se estableció entre los artistas, la crítica especializada, el público y la prensa.

Respecto a lo primero, es decir, la caleidoscópica presencia del arte de avanzada en España y, en concreto, en Madrid durante el primer cuarto del s. XX, se nos ha planteado la obligación de identificar cada uno de los numerosos vocablos con que se revistió el arte español más moderno. Diríamos que el principal debate se estableció entre dos conceptos, arte moderno y arte ultramoderno, tan dispares entre sí que formarán el principal binomio en las artes plásticas de las dos primeras décadas del s. XX. Si el

concepto de arte que ofrecía José Ortega y Gasset - Nada “moderno” y muy “siglo XX” - en mayo de 1916 en su revista *El Espectador*, convencía en gran medida a una generación intelectual de índole más bien renovadora, no tenía aún su referente en el mundo de las Bellas Artes madrileñas. Ortega señalaba la “obligación de sacudir de nuestra conciencia el polvo de las ideas viejas, carbonizadas ya... Lo viejo es lo habitual, lo acostumbrado. Lo viejo es algo ya concluso, en tal sentido perfecto mientras lo nuevo se halla en *status nascens*” (83).

Pese a todo, existía un panorama más complejo, con artistas y obras que oscilaban entre el academicismo más convencido, cuyos orígenes se encuentra en la segunda mitad del s. XIX, y los primeros destellos del arte de vanguardia, en un abanico que comprende, por ejemplo, la tradición más conservadora, la tradición renovada y el arte moderno, el cual a veces no fue sino cristalización a partir de algunos presupuestos de esa misma tradición.

El encargado de dar una nueva identidad al arte español a primeros del siglo XX, a pesar del academicismo que imperaba, fue un heterogéneo colectivo de pintores y escultores que engrosó las filas del arte moderno español. Heterogéneo porque agrupaba opciones estéticas muy diferentes, algunas de ellas derivadas del postimpresionismo, como el gusto por lo primitivo, lo infantil, el arte fauvista, simplificaciones geométricas, etc. que fueron rechazadas o ignoradas por el gran público y la mayoría de la crítica madrileños. Junto a lo moderno surge un concepto que lo rebasa, adelanta y avanza: lo ultramoderno, principalmente encabezado por las interpretaciones que se hicieron del cubismo, el futurismo y el fauvismo. Las reacciones ante el arte ultramoderno fueron muy virulentas a pesar de nacer como meros calificativos acabarían siendo una denominación generalizada.

Con las precisiones que se harán a continuación, podemos identificar lo ultramoderno con lo vanguardista, de modo que se impone como paso previo una reconsideración de la naturaleza de la vanguardia en España. Partiendo de la significación originaria de la vanguardia, como actitud beligerante hacia el arte y la sociedad de su época, la historiografía ha ofrecido múltiples definiciones del hecho vanguardista: Matei Calinescu, Renato Poggioli, Mario de Micheli o Peter Bürger ofrecen diferentes interpretaciones en esa dirección (84); si tomásemos al pie de la letra sus criterios llegaríamos a decir que, no existió vanguardia en España como tal, es decir, como un movimiento colectivo y con unos propósitos definidos que cumplir. Ese fenómeno vanguardista no se produjo en España, en cambio, sí podemos enunciar una serie de actitudes, personalidades, obras o acontecimientos que, casi siempre de forma aislada, merecen la categoría de vanguardista, definida en aquellos momentos como “ultramoderno”.

Este término con la que fue denominada la propia vanguardia en Madrid, también aparecería en Barcelona y Bilbao. Dicho vocablo, ultramoderno (85), sería bautizado por gran parte de los críticos - Luis Oteyza, Antonio Vallescá, José Domenech, José del Cacho, Ballesteros de Martos, José Francés, Ese, García Mercadal, Correa Calderón, Fernando López Martín, J. Luno, etc. - acogiendo aquellas manifestaciones que resultaban diferentes al arte moderno y, por ello, como su nombre indica, que “iban más allá de lo moderno”. Es decir, existía no sólo una divergencia formal en relación con la apariencia de una obra de arte sino también conceptual en cuanto a lo que representaba o expresaba.

El debate nació, precisamente, con la aparición de los primeros episodios aislados de la vanguardia madrileña. Sin embargo, es interesante matizar cómo las primeras referencias de dicho vocablo aparecen a finales de 1916 con motivo de la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos en el Retiro, a pesar de que varios años antes, en 1909 y 1910, se había producido el primer episodio de la vanguardia en Madrid, con los manifiestos futuristas que traía bajo el brazo Ramón Gómez de la Serna, y de que en 1915 se había inaugurado la Exposición de Pintores Íntegros en el Salón Kuhn (Galería de Arte Moderno). Allí se mostraron algunas pinturas cubistas, más bien las de Diego Rivera y María Blanchard, ya que las de los demás participantes muy poco tenían de cubistas, pero fueron denominadas “modernísimas” por la crítica, quizás porque ya habían sido bautizadas con el nombre propio de “íntegros” que su progenitor, Ramón Gómez de la Serna, había acuñado para la ocasión.

Los ultramodernistas, llamados también “radicales”, “ultrarradicales” (86), “snobistas”, “tomapelistas” (87), “extravagantes”, “dislocados”, “espartaquistas”, “bolcheviques” (bolchevikis) (88), “anarquistas”, “revolucionarios” (89) o “modernísimos” (90), pertenecían al bando de los modernos pero se diferenciaban de éstos por la concepción de unas composiciones que contenían, por regla general, aspectos de los ismos europeos, principalmente fauvismo, cubismo y futurismo. Concretamente, ésta sería una de las razones por las que en las salas del Retiro se designó en noviembre de 1916 el fauvismo de Iturrino como ultramodernista (91).

Respecto a los términos “dislocados” o “extravagantes” (92) destacamos, entre otros, el comentario del diario *El País* que publicaba un artículo en relación a la inauguración de varias muestras en el mes de marzo de 1917, bajo el título “La pintura

Optimista” en la que participaban tres artistas, César Fernández Ardavín, Rodolfo Franco y Salvador Florensa. Sin embargo, frente a esta pintura con grandes notas coloristas que se acercaba a pintores consagrados aparecían nuevas connotaciones que, bajo postulados fauvistas, futuristas y cubistas, comenzaba a llamarse al arte más avanzado, como era el caso de la Exposición de Celso Lagar celebrada en el mismo mes y que sería denominada como extravagante: *“Como Maeztu, Beltrán, Néstor, Romero de Torres, Anglada... Nada de recostarse dulcemente sobre el rutinarismo clasicista, nada de crear escuelas extravagantes y dislocadas; ni la ranciedad, ni el futurismo...”* (93).

Este arte de Celso Lagar, como primer ismo español de la Península, recogería los principales apelativos con los que se denominó a la vanguardia; aunque volveremos a remitirnos a este artista, destacaremos el siguiente comentario en relación al término “tomapelista” como un epíteto circunstancial bautizado por el crítico de arte Luis Oteyza:

“No merecería yo hacer -¡y lo merezco! la crítica artística en un periódico tan orientado a la moderna - lo está ahora EL LIBERAL, si ignorase los procedimientos y las finalidades de esas nuevas escuelas pletóricas que se llaman el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el tomapelismo. Pero las conozco perfectamente para mí no tienen secretos los impresionistas, los cubistas, los futuristas y los tomapelistas. Por eso puedo hablar de los cuadros que ha expuesto Celso Lagar en la Galería General de Arte (plaza de San Miguel, 8), como no ha hablado ni hablará ninguno de mis compañeros de Prensa: con elogio.

Cierto que no estando al cabo de la calle de los misterios de la pintura ultramodernista, la primera sensación que se experimenta ante los cuadros de Lagar es de espanto...” (94).

Estas denominaciones, igual que el propio desarrollo de la vanguardia, se produjeron de dos formas: a título individual y colectivo. Los practicantes de la primera,

encasillados también como artistas independientes, fueron Celso Lagar, Vázquez Díaz (95) y Rafael Pérez Barradas entre otros. Los segundos, formando parte de algún binomio, grupo o sociedad y en su mayoría extranjeros, fueron la Sociedad de Artistas Argentinos, el grupo de artistas polacos y los esposos Delaunay.

En lo que se refiere a Celso Lagar fue muy discutida su pintura así como la interpretación de los críticos sobre su planismo. Recibió casi todos los distintivos de la pintura ultramoderna, tanto en Madrid como en Barcelona o Bilbao, ciudades en las que también predominaron estos vocablos, considerándola extravagante, tomapelista, revolucionaria e incluso perteneciente a los bolcheviques y espartacos. Estas tres últimas implican más connotaciones políticas que aluden a un código según el cual el arte se dividiría en dos mitades, la derecha como conservadora y respetuosa con las normas de la academia respaldada en los certámenes oficiales y la izquierda, los que se sitúan en ésta no tienen explícitamente un componente político o, mejor dicho, casi nunca tenían ese contenido, pero sí personificaban una inquietud intelectual progresista que encarnaba bajo sus dos caras de salvación o perdición el arte más avanzado o de vanguardia.

A continuación veamos algunos de estos ejemplos sobre los apelativos al arte ultramoderno de Celso Lagar:

“... en una evocación de Gerona hallamos la expresiva palpitación de aquel sentimiento naturalista, no en la afectividad y compenetración con la viviente que bien pudieran estar en contradicción con la expresión geométrica y la rigidez de la pintura ultramoderna” (96).

“No conocíamos obra, alguna del Sr. Lagar y sólo por referencias sabíamos que es un pintor revolucionario y ultramodernista” (97).

"Los ultramodernos, y más cuando son furibundos derrocadores, están expuestos a un irremediable fracaso, y Celso Lagar, que es de éstos, debe medir sus pasos y no entregarse a una esperanza sin límites" (98).

"Pero Celso Lagar disimula sus buenas cualidades con la arrogancia fauvista, un poco demodé en el propio París. Y no decimos en el propio Munich, porque dentro de poco los cubismo, orfismos, sincromismo, planismos que realizan los bolcheviques y espartacos con las cosas, los edificios, los hombres y las ideas, dejarán muy atrás aquellos inofensivos atrevimientos de los cubistas y futuristas de avant guerre" (99).

Uno de los comentarios más interesantes acerca de la génesis de la pintura ultramoderna en relación también con el planismo de Celso Lagar fue el realizado por el crítico Fernando López Martín, opinión que merece una cita extensa: *"El ultramodernismo en Arte será vencido irremisiblemente, como lo fueron todas las exageraciones, porque funda su existencia no en leyes fijas, inmutables, sino en falsos cimientos, en teoremas faltos de matemática exactitud.*

En Arte no hay más que un camino; el de la verdad, más o menos dado al sentimiento del corazón del artista.

El ultramodernismo desdeña todo lo viejo, tan sólo porque es viejo, como si todo lo que fue mereciese el desdén de estos tiempos, que por ir demasiado de prisa no ven los baches del camino, expuestos a volcar, y al final de la formada, el abismo donde caerán con todo su bagaje de métodos tan apartados de la razón como del buen gusto...

Cubistas y planistas, no hay más que conversar con ellos breves momentos para convencerse; son unos perturbados cerebrales, merecedores de un estudio clínico, que ven todo no por un objeto racional, sino a través de un cristal empañado, que no deja observar la vida tal como es; como la corriente de un río soleado y sonoro que corre por llanura de pomposos verdes.

Los ultramodernistas niegan sus saluciones y sus alabanzas a los viejos maestros, porque se consideran, en su febril egolatría, superiores a ellos, no sólo en sentimiento, sino también en fuerza imaginativa, como si el sentir fuese desbarrar y el pretender ver espectáculos indescifrables fuese sondear en el más allá del misterio de las cosas. Siempre que encuentran ocasión, y ellos hacen por encontrarla, si no pueden cara a cara, por rodeos y encrucijadas, acometen frenéticos contra los gloriosos maestros italianos, flamencos y españoles, sin ver que en sus acometidas se ponen en ridículo pues hablan, lo demuestran en sus desaciertos de opinión, de un arte que jamás entendieron, porque nunca les llegó, como flecha de luz, al corazón... Si cuando se abriese a la vergüenza pública una de esas Exposiciones cubistas o planistas, el público y la crítica brillasen por su ausencia, veríamos muy pronto dejarían de abrirse esos espectáculos funestos, volviendo a los tiempos felices en que al entrar en un salón de arte nos veíamos agradablemente sorprendidos por los cuadros bellos y naturales de los Rusiñol, los López Mezquita, los Miguel Nieto, los Sotomayor y otros muchos que aún creen en los tiempos de oro en que Tiziano, el Greco, Velázquez y Tintoretto asombraban al mundo con las fulguraciones de su paleta.

Hay que formar otro cordón sanitario contra los espartaquistas del Arte" (100).

También Rafael Barradas y su vibracionismo, cuya actuación en la capital se remonta a finales del año 1918, coincidiendo con el desarrollo del movimiento ultraísta, fue conceptuado desde sus orígenes como un artista revolucionario:

"Y este arte cansino, rebosado, untuoso, embustero, aunque parezca ser fiel a la realidad afectando el dibujo y las trazas de ésta, es el que produjo, con la terrible antipatía que inspira a los espíritus despiertos y sensibles, el impetuoso movimiento revolucionario de los impresionistas, luministas, puntillistas, cubistas, con los tomapelistas, como fueron calificados por Oteiza los extremosos observantes del disparate pictórico.

¡Ay del pintor y del escultor cuyos ojos y cuyo entendimiento no puedan extraer utilísimas enseñanzas de las obras de estos revolucionarios!... el conjunto de la obra revela en Pérez Barradas un espíritu tan ágil para sacudirse las máculas del arte pesado, insubstancial, desheredado de toda

simpatía, como capaz de sentir las audacias revolucionarias que aspira a darnos una representación y un trasunto de la vida tan nuevos, tan bellos y atractivos como no pudieron sospechar las edades pasadas” (101).

En cuanto a los artistas que formaron parte de un grupo o binomio destacamos en primer lugar, a la Sociedad de Artistas Argentinos. El arte que traían estos artistas latinoamericanos fue considerado como revolucionario y extravagante pero criticado, sobre todo, por las influencias de las teorías parisinas que se advertían en sus composiciones:

“Para ellos el arte no es más que extravagancia, desatino y orgía de colores, que asombra la retina, pero que no produce ninguna emoción estética... Los pintores argentinos de que hablamos padecen el segundo de los errores. Mas su idealismo es una cosa empírica y primitiva. Sin figurárselo tal vez, y creyendo ser ultramodernistas, lo que hacen es volver a los tiempos en que la pintura estaba en el periodo de génesis... Esa fórmula que dictaran los iconoclastas en su furor destructivo, ‘el arte por el arte’, de admitirla a roso y veloso, sólo puede engendrar fríos impresionismos sin alma, que son síntomas fatales de que la esterilidad se va apoderando del arte” (102).

El grupo de artistas polacos formado por los pintores Wladyslaw Jahl, José Pankiewiz, Wanda Pankiewicz, Wacław Zawadowski y el teórico y también pintor Marjan Paszkiewicz celebró en el patio del Ministerio de Estado (en 1918) una muestra que causó un gran interés a la crítica por sus métodos revolucionarios, su pintura modernísima (103), snobista (104) o anarquista que para algunos críticos llevarían a la muerte del arte (105):

“El arte de los polacos, el más avanzado que el público de Madrid ha conocido. Es posible que muchos tomen a risa esta Exposición; pero algunos meditarán seriamente sobre ella. No quiero decir con esto que el camino a ‘seguir’ de nuestro arte busque sus pautas en la Exposición de los polacos. Ni

lo necesitamos, ni debemos tomar como carácter de pintura lo que venga de fuera.... Pero bueno estará que nos fijemos respetuosamente, pues estas Exposiciones son interesantes por motivos de cultura artística, que en realidad nos hace mucha falta para acabar con la rutina y las vulgaridades. Yo comprendo que estas Exposiciones de arte avanzado producirían algo así como un latigazo a los autores de esas vulgaridades y de esas rutinas, y que el público que viene aplaudiendo su arte fotográfico muy pronto ha de encontrar ñoño y acranado el arte que, en general, se viene haciendo. Y, claro está, para los que con su arte han colocado cómodamente, para los que con su arte atrasado procuraban detener el progreso del arte, esas manifestaciones estéticas, son aterradoras y temibles; pero ya dijo Goethe que 'todo lo ideal es usado para fines revolucionarios'..." (106).

El binomio artístico que formaban los esposos Delaunay fue apreciado también como ultramoderno; su simultaneísmo se pudo ver en los tres centros artísticos más importantes de la Península, Madrid, Barcelona y Bilbao. El 27 de agosto de 1919 inauguraban, por primera vez, una muestra simultaneísta en los salones de la Asociación de Artistas Vascos. Precisamente, una de las notas más representativas de la Asociación había sido acoger todo tipo de tendencias artísticas aunque con un especial interés las de vanguardia, baste recordar que en este mismo año había recibido las obras planistas de Celso Lagar, por segunda vez, y las de la polaca Victoria Malinowska. En relación con la exhibición de los Delaunay y el emplazamiento donde se acogía, los salones de la Asociación, el diario *La Tarde* determinaba a la Asociación de Artistas Vascos como el foco vasco más internacional del ultramodernismo: "*Varios artistas vascos ha sido también invitados a la exposición en ese centro mundial del Arte ultramoderno*" (107).

Aparte de estas referencias hacia el arte más avanzado, en la capital madrileña también se hicieron otras cotejándolo dentro de los parámetros tradicionales del arte moderno como era el caso de la décima Exposición permanente del Círculo de Bellas

Artes a la que acudieron Álvarez Sotomayor, Manuel Benedito, Moreno Carbonero, Francisco Llorens, Domingo Marqués, Martínez Cubells, Cecilio Plá, Valentín y Ramón Zubiaurre, Martínez Cubells, Eugenio Hermoso, Luis Bea, Ernesto Gutiérrez, Hernandez Nájera, Esteve Botey, Castro Gil, Santa María, Villa Arrufat, Ramírez Montesinos, Nicanor Piñole y otros, además de la individual que se exponía en el Salón del Círculo del artista José Pinazo Martínez. Al respecto, las obras de Pinazo sirvieron para reafirmar, una vez más, el gusto del arte que dominaba en la capital. Tras la exhibición de las obras de los miembros de la Asociación de Artistas Argentinos, los juicios de la crítica madrileña manifestaban el agrado que producían las obras de artistas que, como Martínez Pinazo, mostraban las cosas en su apariencia externa a diferencia de los pintores argentinos, en cuyas obras dominaban influencias parisinas en colores y formas, y en las que la realidad era interpretada subjetivamente:

“El salón permanente del Palace ofrece una nueva parva de artística cosecha. Quienes lanzaron las campanas al vuelo cuando la Exposición absurda de los argentinos, aprovecharán esta ocasión y la oportunidad de estos días para declarar que la presente Exposición tiene mucho de isidrista. ¿Por qué? La razón es muy sencilla. Porque en muchos de los cuadros expuestos, ahora, el arte busca la realidad, tal como en los argentinos buscaba la fantasía; y aún más que la fantasía, el absurdo y hasta el disparate. Los entusiastas de estas manifestaciones de arte ultramodernista tendrán que oír cuando se coloquen ante el cuadro ‘En la pradera’ de Pinazo Martínez ¡Qué de cosas dirán! Y, sin embargo, a nosotros nos gusta muchísimo” (108).

O bien en relación con la muestra de retratos femeninos del pintor Sanchiz Yago: *“en el Ateneo celébrase una ultraalmibarada, ultrainsubstancial y ultrabonita (oh también) exposición de retratos femeninos del Sr. Yago” (109).*

Asimismo se hicieron alusiones a varios artistas que a veces podían mostrar algunas connotaciones ultramodernas:

“(Carlos A. Castellanos y Roberto Montenegro)... Son fervientes adoradores de la forma y del exterior de las cosas, de las brillanteces y de las suntuosidades. Como los egipcios y como los griegos sólo ven la actitud tranquila y serena, y aportan ellos, por su parte, un sencillo gótico y ultramoderno en la estilización y el adorno...” (110).

“Bellina (sic) se resiste a la tradicional galantería española; no quiere que sus amigos la tratemos y aun cortejemos como a muchos. Es otro camarada. Nació en Holanda, ha recorrido Europa entera. Ya lleva un año en nuestro país. Sabíamos, aunque vagamente, que pertenece a la escasa y notable minoría internacional del ultramodernismo” (111).

“El Sr. Planes es un escultor de positivo talento, que si no se desvía por sendas ultramodernas, será una figura recia y definitiva del arte escultórico español” (112).

“(Fernando García)... Esta parte de su obra es más consecuente, más lógica del mancebo de rostro faunescos que por unos días ha fundido paganías bravas y el ‘chic’ de ultradecadencias modernas en el salón Lacoste” (113).

“(Guillermo Butler)... todo esto aparece ordenado por el criterio decorativo especial, eminentemente intelectualista de las gentes del Norte, que yo tengo por muy académico, aunque lleve la escolta de tantos matices revolucionarios” (114).

El término ultramoderno englobó, además, otras denominaciones haciendo gala de algunos de sus componentes, como “ultraimpresionista”(115), “ultracubista”(116), “ultracezannianas”(117), “ultrarromántica” o “ultradecadencias modernas” y, más tarde, en pleno declive del término, se hablará de “ultraalmibarada”, “ultra insubstancial”, “ultrabonito” (118), etc.

La cronología de dicho vocablo es muy corta, apenas dos años, desde finales de 1916 a primeros de 1919, finalizando justo con la aparición del ultraísmo. De hecho, el término ultramoderno fue absorbido por el de ultraísmo, que engloba un movimiento mejor organizado. Los ultraístas tomaron de lo ultramoderno las dos primeras sílabas adaptando, una segunda palabra, “ismo”. Se involucraban así todas las tendencias que se habían cobijado bajo el concepto de ultramoderno, y veremos cómo tanto en literatura cuanto en la práctica artística del ultraísmo aparecen los movimientos planista, vibracionista, fauvista, cubista, etc., además de aceptarse otras como el creacionismo, el dadaísmo o el expresionismo, éste último representado por el escritor Jorge Luis Borges y su hermana, la pintora Norah Borges. Con la palabra “ismo” se daba carácter europeo al nuevo movimiento que venía a romper con la época anterior y abrir una nueva. Posteriormente, e inclusive dentro del ultraísmo, estos términos serán sustituidos por otros, que representarán la transición hacia un nuevo estado tanto lírico como artístico derivado de un neoclasicismo o vuelta al orden que se estaba produciendo en Europa.

I.4. NOTAS

(1) Antes de esta Exposición debemos destacar los primeros trabajos sobre dicho tema como el de Gaya Nuño, “Medio siglo de Movimientos Vanguardistas en nuestra pintura”, *Dau al Set*, Barcelona, diciembre de 1950 y *La pintura española del medio siglo*, Omega, Barcelona, 1952. Relacionado con este trabajo José María Moreno Galván había escrito, *Arte español entre 1925 y 1935* en la revista *Goya*, nº 36, Madrid, 1960.

(2) Valeriano Bozal, “El realismo social en España”, *Suma y sigue del arte contemporáneo*, nº 3, Valencia, 1963.

(3) Jaime Brihuela, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981; *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Madrid, Cátedra, 1979; *La vanguardia y la república*, Madrid, Cátedra, 1981.

(4) Rafael Santos Torroella, *Genio y figura del surrealismo*, Barcelona, 1948, *Del románico al Pop Art*, E.D.H.A.S.A, Barcelona, 1965 o *Revisiones y testimonios*, Taber, Barcelona, 1969.

(5) Enrique Lafuente Ferrari, “Medio siglo de pintura española”, *El alma de España*, Madrid, 1950.

- (6) C. Rodríguez Aguilera, *Antología española del arte contemporáneo*, Barcelona, Barna, 1955.
- (7) L.F. Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, 1957.
- (8) Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958
- (9) A. Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán*, Aimá, Barcelona, 1951 o *L'Arte català contemporani*, Barcelona, De.62, 1970.
- (10) Valeriano Bozal, "La renovación artística de 1925 en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 194, Madrid, 1966; *El realismo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966; *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Península, Madrid, 1967; *La construcción de la vanguardia, 1850-1939*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978 y *Pintura y escultura española del s. XX (1900-1939)*, Vol. XXVI, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- (11) Josefina Alix, "Escultura española 1900-1936", *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, julio 1985.
- (12) Francisco Calvo Serraller, "Pancho Cossío y las vanguardias", *Pancho Cossío*, Madrid, oct. 1986 y *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.

(13) Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1988.

(14) Lucía García de Carpi, *El surrealismo en España*, Madrid, MNCARS, 1994.

(15) Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985 y *Antonio de Gueza (1889-1956)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991.

(16) Eugenio Carmona, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, 1985. Posteriormente, destacan entre otros de sus trabajos *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Madrid-Frankfurt, 1991; “Itinerarios del Arte Nuevo 1910-1936”, *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1993 y “Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo”, en *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo*, Valencia, Bancaja, 1993.

(17) Javier Pérez Rojas, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990 y “De la delectación por lo Contemporáneo al Radicalismo Vanguardista: El Arte a partir de 1925-1927”, en el libro de Pérez Rojas y García Castellón, *Introducción al arte español. El s. XX*, Madrid, 1994.

(18) Concha Lomba, "Barradas en Aragón", *Barradas*, Zaragoza-Barcelona-Madrid, 1992-1993 y "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 1995.

(19) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995.

(20) Juan Manuel Bonet, *El ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, jun.-sept. 1996.

(21) Vid., Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992; *Dalí, época de Madrid*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994.

(22) Francesc Miralles, *L'epoca de les avantgardes. 1917-1970*, Barcelona, Eds.62, Història del l'Art Català, Vol. VIII, 1983.

(23) VV.AA., *A.C. Las Vanguardias en Cataluña, (1906-1936)*, Barcelona, La Caixa, 1992.

(24) Jaume Vidal i Oliveras, *Josep Dalmau i Rafel: pintor, restaurador i promotor d'art*, Universitat de Barcelona, 1993.

(25) VV.AA, *Ramón en cuatro entregas*, Tomos I-II-III-IV, Madrid, Museo Municipal, 1980. Además, hemos de señalar el trabajo que actualmente está realizando sobre este tema J.Zlotesco.

(26) Vid., Abelardo Linares, *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos-Asséns*, Sevilla, Renacimiento, 1978; Francisco Fuentes Florido, *Rafael Cansinos-Asséns (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*, Madrid, Fundación Juan March, 1979, Andrés Soria Olmedo, “Rafael Cansinos, precursor y crítico del vanguardismo”, *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991 y José María Barrera, “Un maestro en vanguardia: Cansinos versus Juan Las”, *El Siglo que viene*, nº 22, Sevilla, diciembre de 1994.

(27) En la actualidad el aumento progresivo del estudio sobre la vida y obra de Rafael Barradas nos permite señalar los trabajos de Raquel Pereda, *Barradas*, Montevideo, Galería Latina, 1989; *Barradas-Torres García*, Madrid, Gal. Guillermo de Osma, 1992; *Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992; Enric Jardí, *Rafael Barrads a Catalunya i altres artistes que pararen la mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993; *Barradas. Exposición antológica 1890-1929*, Barcelona, Zaragoza, Madrid, 1992-1993; Pilar García Sedas, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1994 o *Barradas, Figari, Torres-García. Dibujos y acuarelas*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1995.

(28) Vid., Guy Weelen, “Los Delaunay en España y Portugal”, *Goya*, nº 48, Madrid, mayo-junio de 1962 y Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, abril-mayo, 1982 o Pascal Rousseau, *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona, Universitat, 1995.

(29) Entre los estudios más recientes sobre este artista destacamos Luis Alonso Fernández, *J. Solana*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1985; *Solana*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992; *José Solana (1886-1947)*, Fundación La Caixa, Barcelona, y Fundación Marcelino Botí, Santander, 1997-1998.

(30) Vid., Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1971 y de Francisco Garfias, *Vida y obra de Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

(31) Cfr., Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1991, p. 19. Sobre la bibliografía más reciente del noucentisme señalar los trabajos de Norbert Bilbeny, *Entre Renaixença i Noucentisme*, Barcelona, Eds. de la Magrana, 1984; *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*, Barcelona, Eds. de la Magrana, 1988; Mercè Vidal, *Teoria i crítica en le Noucentisme: J. Folch i Torres*, Barcelona, Publicacions, 1991; Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterraneisme i clasicisme*, Barcelona, Quaderns, 1994; Jordi Malé Peguerdes, *Carles Riba i el Noucentisme. Les*

idees literàries (1913-1920), Barcelona, Eds. de la Magrana, 1995; *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, dic.1994-mar.1995 y Joan Fuster Ortells, *Contra el noucentisme*, Barcelona, Crítica, 1995.

(32) Cabe destacar el papel de Josep Dalmau, quien ya en 1912 presentaba la primera Exposición cubista en España, la quinta en Europa. A partir de entonces se convierte en el impulsor del arte moderno y sus galerías en el lugar predilecto para todas las actividades de arte vanguardista. Será precisamente Dalmau quien presente en la Península el primer ismo de vanguardia español, el planismo de Celso Lagar (1915), así como el fauvismo de Van Dongen (1916), las propuestas de los rusos Hélène Grunhoff y Serge Charchoune (1916), el vibracionismo de Rafael Barradas (1917), la primera exposición de Joan Miró (1918), el Arte Francés de Vanguardia (1920) con la presencia de Braque, Derain, Gleizes, Juan Gris, Léger, Matisse, Picasso, Severini, etc. y la del dadaísta Francis Picabia (1922).

(33) Juan de la Encina, *La Trama del arte vasco*, Bilbao, Publicaciones Editorial Vasca, 1920, p.69.

(34) Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, op. cit.,

(35) Adelina Moya, "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación", *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986.

(36) Javier Pérez Segura ha estudiado estos episodios en su tesis doctoral de título *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Universidad Complutense, Madrid, 1997.

(37) Entre la abundante bibliografía sobre Picasso y su relación con la obra *Parade* señalamos Denis Milhau, *Picasso et le Théâtre*, Toulouse, Musée des Augustins, 1965; Douglas Cooper, *Picasso Theatre*, N.Y., Ed. Harry N. Abrams, 1968, pp. 16-18; Richard Axsom, *Parade, Cubism as Theatre*, The University of Michigan, Vol. II, Ed. Ann Abor, 1975; Marianne W. Martin, "The Ballet Parade, A Dialogue between Cubism and Futurism", in *Art Quarterly*, 1978 y Giorgio Coctenova "Analisi di Parade", *Picasso in Italia*, Verona, Ed. Nove edizioni G. Mazzotta, 1990.

(38) En relación con esta asunto Antonio G. de Linares publicaba la siguiente crónica:

"El cubismo se presenta en el teatro, llevado de la mano por las danzas rusas y apadrinado por Sergio Diaghilew, gran pontífice y empresario de los Ballets... Sergio Diaghilew no es solamente un empresario ultramoderno: es, además, el más osado, el más temerario de los hombres de teatro... Porque, llevándose consigo sus danzas rusas, salpimentadas de cubismo, Diaghilew ha abandonado el escenario parisiense del Châtelet para presentarse en Madrid y, luego, en Buenos Aires..."

Indudablemente, la decoración de Picasso no representa este aspecto de París, tal como pudiera verle cualquier profano como yo, ajeno a los misterios del cubismo - que en masa han venido a presenciar el estreno - nada se ha hecho en el arte de la escenografía que iguale, ni aun que de lejos se acerque en maestría, a esta decoración de Picasso... Esto es Parade... su mímica y sus danzas - ya que en el teatro cubista no se habla, no sé si por desgracia o por fortuna para la literatura dramática - encierran, como en hermético broche, un símbolo, tan 'supersímbolo' como los managers son 'superpersonas'... Como broma, la juzgaron muchos espectadores demasiado pesada, y no faltaron silbidos y apóstrofes violentos... Otros quisieron tomar la cosa en serio, y para éstos se conciliaba mal

el título de 'realista' concedido a la obra por sus autores, con la absoluta irrealidad del decorado y de los personajes cubistas", en "El cubismo en el teatro", *La Esfera*, Madrid, 23-6-1917.

(39) Ramón Gómez de la Serna presentaba a Picasso: "*No es en la hora de su llegada cuando se habla aquí bien de Picasso. Le hemos esperado con alabanzas noche tras noche, hace muchas. Aquí, donde no hay presidencia ni banqueteado, sea el primer homenajeado. Picasso viene a triunfar en el Real donde va a haber así algo más fuerte que sus bailes de máscaras. ¡Y ya tiene que ser fuerte para vencer a ese arlequín terrible que forman todas las máscaras en el hemiciclo!*", en "Retazos del discurso en el Banquete a Picasso", *Ramón en cuatro entregas*, Tomo III, Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1980, p. 85.

(40) A este respecto el Heraldo de Madrid publicaba: "*Aprovechando la presencia de Picasso en Madrid para asistir al estreno de su obra 'Parade', en el Real, la Juventud de artistas innovadores y libres, que se reúne en el antiguo café y botillería de Pombo, al que ellos llaman la 'Sagrada cripta de Pombo' le ofreció el banquete, último por esta temporada, uno de esos banquetes en los que sólo se festeja la amistad que los une. Picasso contestó con sencillas y emocionadas palabras, encantado de encontrar en la patria que creía le había olvidado tan apasionados amigos. Entre otros, que no recordamos, asistieron a la cena íntima Rafael Cansinos Asséns, Salvador Bartolozzi, Ramón Gómez de la Serna, Calleja, Fillol, Villacián, Valentín y Ramón Zubiaurre, Manuel Abril, Zamora, Fresno, Heras, Penagos, Tomás Borrás, Vinardell, Hoyos, José Bergamín, Colet, Bagaría, Espinosa, Echevarría, Tellaeche, Juan de la Encina, Morcuende, Gómez de la Mata, Hernández Luquero, Llamas, Gómez Crespo, Zagoiti, Lanlau, etc.*". Anónimo, "Banquete a Picasso", *Heraldo de Madrid*, 5-6-1917.

(41) Juan de la Encina, "La Exposición de Bellas Artes", *España*, Madrid, 14-5-1915.

(42) Juan de la Encina, “La Exposición de Bellas Artes”, *España*, Madrid, 24-5-1917.

(43) Dicho comunicado fue publicado en varios diarios madrileños, entre ellos destacamos el de *La Correspondencia de España*: “Consecuencia de este ambiente de general hostilidad que se ha formado en torno al mencionado reglamento ha sido la reunión que en una de las aulas de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado celebraron recientemente numerosos artistas, acudidos en respuesta a la convocatoria de la Asociación de Pintores y Escultores... El sr. Espina propuso la celebración de una Exposición independiente frente a la oficial y para aquella leyó un proyecto...

Quedó redactada y aprobada la siguiente protesta: ‘Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: Los artistas que suscriben, salvando cuantas consideraciones merecen aquellos que aconsejaron a V.E. la redacción del reglamento que ha de regir la próxima Exposición de Bellas Artes, consideración nacida de su respeto al genio y al trabajo, que señaló el puesto que hoy ocupa en sociedad, se ven en la necesidad, que deploran, de protestar contra dicho reglamento, por cerrar éste las puertas por donde lograron entrar al templo que hoy honran los que precisamente han aconsejado a V.E. la redacción de la referida ley... Nombróse una Comisión formada por los Sres. Ferrant, Espina e Inurria, encargados de estudiar el reglamento para la Exposición de los independientes y buscar local a propósito donde celebrarla” . José García Mercadal, “El Salón de los Independientes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-3-1917.

(44) José García Mercadal, “Los Independientes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-3-1917

(45) Vid., Fernando de Marta Sebastián, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores. 1910-1993. 8 Décadas de Arte en España*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1993, p. 53.

(46) Este primer Salón de Otoño fue acogido por la prensa madrileña como “*un grito noble de rebeldía contra tal estado de cosas y una lección enérgica que se da a los centros oficiales que organizan análogas fiestas de cultura. Porque lección y grande es la puesta en práctica por la Asociación de Pintores y Escultores que no contando con recursos ni elementos extraordinarios de ninguna clase pero atenta siempre a los intereses de los artistas, haya llevado a vías de realización y en el tiempo determinado en su programa una tan brillante manifestación artística que en nada desmerece de cualquiera de las celebradas oficialmente en años anteriores por el Estado; al contrario, las supera*”. José Blanco Coris, “El Salón de Otoño del Retiro”, *Heraldo de Madrid*, 11-10-1920. Además en el 12-10-1920, 13-10-1920, 14-10-1920, 16-10-1920. También fue comentado por otros críticos como Miguel A. Rodemas, “El salón de Otoño”, *El Parlamentario*, Madrid, 21-10-1920; E.C. Khiel. “El primer salón de Otoño”, *El Liberal*, Madrid, 18-10-1920 y 27-10-1920; Francisco Alcántara, “Primer Salón de Otoño”, *El Sol*, Madrid, 14-10-1920, 19-10-1920, 25-10-1920 y 10-11-1920; Angel Vegue y Goldoni, “Primer Salón de Otoño”, *El Imparcial*, Madrid, 15-10-1920, 17-10-1920, 20-10-1920 y 27-10-1920.

(47) Javier Pérez Segura, op.cit.,

(48) Por su parte en Barcelona se había inaugurado en 1891 el Museu d'Art Modern; años después, en diciembre de 1918 con la Asociación de Amigos de las Artes, tendría

lugar el primer Salón de Otoño con el propósito de aportar obras de arte para el futuro Museo de Arte Catalán Contemporáneo. En el caso vasco, esta realidad no tendría lugar hasta 1924 cuando se inaugura el Museo de Arte Moderno en Bilbao, gracias a los llamamientos del crítico de arte Juan de la Encina y las actuaciones de la Asociación de Artistas Vascos.

(49) Vid., Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*, Madrid, Cátedra, 1989.

(50) Pedro Laín Entralgo, *La Generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. En lo referente al tema de la Generación del 98 destacamos entre los estudios más recientes los de Javier Figuero, *La España de la rabia y de la idea*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997; José María Marco, *La libertad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1997; Juan Pablo Fusi y Antonio Niño (eds.), *Visperas del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997; José Luis Abellán, *Sociología del noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997 y *España fin de siglo 1898*, Barcelona, La Caixa, 1998

(51) José Carlos Mainer, “La invención estética de las periferias”, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid, Palacio de Velázquez; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993-1994, Ministerio de Cultura, 1993, p.32.

(52) José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo 5 / III, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.47. *España* se convirtió en semanario de la vida nacional, con doce páginas y tres columnas, a un coste de diez céntimos; como afirmaba la propia

revista, se componía “*de gente ni del todo moza, ni del todo vieja, asistimos desde 1898 al desenvolvimiento de la vida española... Todos sentimos que la España oficial dentro de la cual o bajo la cual vivimos, no es la España nuestra, sino una España de alucinación y de ineptia*”. Anónimo, “La revista “España”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-1-1915 y Anónimo, “España saluda al lector y dice”, *España*, Madrid, 29-1-1915.

(53) José Francés en su recopilación de textos críticos y noticias sobre las Bellas Artes advertía a sus lectores: “*de la falta de obras de este género, donde puedan hallarse, el día de mañana, cuantos datos se consideren interesantes, necesarios o simplemente curiosos acerca de las figuras y episodios de la vida artística contemporánea...*”, en “Advertencia”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1915.

(54) Verdugo Landi es un pintor asiduo a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1912, 1915, 1917 y 1920 y director de la revista *La Esfera* desde su inauguración el 3 de enero de 1914.

(55) Proyecto que resumían con las siguientes palabras: “*¡Qué diferencia de esta prensa gráfica a la que empezó con el siglo pasado!... Hace falta empezar de nuevo como si no hubiese nada construido. Porque gran parte de ese público... se halla en estado de primitiva ingenuidad y habría que guiar sus gustos pueriles hacia otras aficiones...*”. Luis Bello, “Madrid y su prensa gráfica”, *La Esfera*, Madrid, 3-1-1914.

(56) Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 28-8-1914 y José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915.

(57) Vid., Capítulo XVII. Relación de las exposiciones celebradas en Madrid (1915-1922).

(58) Estos críticos se convertirían en defensores o detractores de la cultura dominante en Madrid; nombres como Federico Leal, cronista de *El Universo*; Ramón Pulido, de *El Globo*; Isaac Pacheco, de *El Parlamentario*; Salvador Martínez Cuenca o Margarita Nelken, de *Summa*; Antonio Hoyos y Vivent, de *El Día*; Juan de la Encina (seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), de *España*; *ABC* y *Blanco y Negro*, con Rafael Domenech; *La Acción*, con José María Perdigón; *La Correspondencia de España*, con José del Cacho; *La Gacetilla de Madrid*, con Federico García; *El Sol*, con Francisco Alcántara; *El Liberal* de Madrid, en su sección de Arte y Artistas, con Luis Oteyza, el de Barcelona, con Antonio Vallescá; *La Tarde* de Bilbao, con Erabiri...

(59) Cfr., Francisco Calvo Serraller, *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, febrero- abril de 1997, p. 46.

(60) Romero de Torres se caracteriza por una interpretación muy personal sobre la identidad de España lleno de tintes literarios que se identificaron con la mujer típicamente española y el pueblo. Fue a partir de su visita a Roma, en 1907, cuando encuentre en los cuadros de Leonardo y Rafael los elementos principales para su obra posterior, estilo que fue considerado como “revolucionario”. A pesar de gozar con el apoyo del mundo intelectual y de dedicarle una sala exclusiva los juicios de valor de su intervención en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 no fueron tan positivos.

Fue criticado por Rafael Domenech por tendencia hacia ideales expresivos diferentes encarnados en el simbolismo:

“Trae a la pintura española estos elementos, que podemos decir que son nuevos, después del Greco, y aun con él... lo espiritual y simbólico de sus asuntos es cosa propia, y no un cambio de postura, tomando orientaciones ajenas a su temperamento... Por eso, yo creo que la juventud nuestra cogerá lo viejo del arte del Sr. Romero de Torres, y no lo nuevo...” Rafael Domenech, “La Exposición. Romero de Torres”, *ABC*, Madrid, 16-5-1915.

Juan de la Encina le considera como un artista que pretendiendo ser moderno tan sólo consigue con sus procedimientos simbólicos quedarse en anticuado y por lo tanto en un pintor tradicional: *“Es éste un artista de decadencia: temperamento algo femenino, delicado, religioso en cierto modo, sensual. Arrastra en su obra, a las veces, influencias tan contradictorias e incompatibles como las de Vinci y Goya. Propende al simbolismo, a eso que llaman algunos pintura de ideas... Es pintura ésta que, con toda su apariencia de gran estilo, y toda su propensión a lo intelectual y simbólico, da de pleno en lo anecdótico, en lo gracioso o sentimental dicharacho andaluz”*. Juan de la Encina, “La Exposición de Bellas Artes”, *España*, Madrid, 4-6-1915.

Vid., Francisco Calvo Serraller, “Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana”, *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, mayo-julio, 1992.

(61) Francisco Calvo Serraller, “El Salón”, *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Volumen I, Visor, 1996, p. 169.

(62) José Luis Díez, “Panorama de la pintura española del s. XIX de Goya a Picasso”, *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992-1993, p.18.

(63) Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el s. XIX*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987, p.614.

(64) En este periodo se dio un auge del paisajismo gracias a artistas como Luis de la Rocha, Santiago Rusiñol, Gerardo de Alvear, Angel Espinosa y Flavio San Román, Sobre todo Santiago Rusiñol, convertido en uno de los maestros paisajistas de primer orden con unos temas, un color y una luz típicamente impresionistas que transmiten a pintores como Enrique Galwey o Joaquim Vayreda. Para Juan de la Encina, Rusiñol era “uno de esos artistas que modernamente ha abierto perspectivas nuevas en la sensibilidad e imaginación españolas... Desde que Rusiñol comenzó a mostrarnos sus pinturas, el paisaje de España se ha enriquecido a nuestros ojos... Mientras los otros artistas de su generación, o de la siguiente, un Regoyos, un Zuloaga, buscaron los aspectos ásperos, bravíos, trágicos o apasionados de España, este Rusiñol peregrina en busca de los parajes más apacibles, más deleitosos, más amables...”, en “Rusiñol”, *España*, Madrid, 23- 3 -1916.

En lo referente a la biografía de este artista véase Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol*, Barcelona, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1995 y *Santiago Rusiñol. Obra pictórica y literaria (1861-1931)*, Galicia, Fundación Caixa, 1996.

(65) Al respecto podemos destacar las quejas del diario *El Parlamentario* a causa del grupo *Paolo y Francesca* del escultor Capuz, premiado con la primera medalla: "...dicha obra está abandonada a espaldas del Palacio de Exposiciones, sufriendo las inclemencias del tiempo". Anónimo, "Cosas de la Exposición", *El Parlamentario*, Madrid, 17-6-1917.

(66) Bernardino de Pantorba (Seud. José López Jiménez), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948, p.218.

(67) El Comité basándose en el artículo 19 del reglamento que dice textualmente: "*las obras que sus asuntos se consideren repugnantes u ofensivos a la moral o que entrañen alusiones o tendencias políticas de actualidad, serán rechazados...*". En un principio el jurado comunicó a su representante, Gabriel García Maroto, ante la ausencia de Beltrán - que envió la obra desde París - que debía cambiar el título de la obra. Finalmente, se consideró inmoral y alusiva a un personaje aristocrático de dudosa reputación. La crítica se encargó de avivar el asunto y desde los principales diarios se apoyaba al pintor. Sobre todo hemos de destacar un pequeño libro que se publicó explicando todo el caso, bajo el título *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes* escrito por Gabriel García Maroto donde se encontraban también las firmas de los principales críticos del momento - Marceliano Santa María, José Francés, Cecilio Plá, Manuel Abril, Rafael Cansinos Assens, Romeo Lozano, B.Riquer, Rafael Marquina y otros - así como los artículos que aludían al problema: *La Tribuna*, *El Diluvio*, *España Nueva*, *El Día Gráfico*, *La Patria*, *La Época*, *El Liberal*, *Mundo Gráfico*, *El Dominó Negro*, *El Indiscreto*, *El País*, *Heraldo de Madrid*, *Diario Mercantil*, y otros.

(68) Así lo relata Ballesteros de Martos: *"Primero se pensó en rechazar buen número de obras. Pero luego el Jurado tuvo miedo y abrió la mano, cediendo a la presión de las recomendaciones. Tanto en el pabellón filipino como en el Palacio de Cristal, se exhiben obras que, si no hicieran reír a mandíbula batiente, causarían indignación, y esto es intolerable cuando se sabe que se han rechazado otras, con las cuales se piensa organizar otra Exposición. Es decir; lo que fue objeto de tantas censuras en años anteriores, se repite en ésta lamentable contumacia"*, en "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 29-5-1917.

(69) Desde el diario *El País* se calificaba su ineficacia: *"Pero tenemos la seguridad de que su influencia en nuestro ambiente artístico es bien poca. Están desacreditadas las exposiciones, y lo están por los Jurados.*

¡Oh, jurados sistemáticos y rutinarios, muy rancios y muy españoles, que ni aun con las investiduras de artistas ilustres, habéis sabido salir de los pobres y antiguos vicios anejos al sacratísimo favoritismo infiltrado, al calor de la tradición, en las costumbres nacionales!". Arturo Mori, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 21-6-1917.

(70) Al respecto Ballesteros de Martos escribía: *"¿Qué mejoras ha conseguido; qué deficiencias ha subsanado; qué cortapisas ha puesto a la francachela y al compadrazgo? Por lo pronto, nos encontramos con que la actual Exposición es la peor de todas, la más pobre y la más vulgar... Alguien nos dice, tal vez para consolarnos, que lo característico de este certamen es que se trata de un noble pugilato de juventud ¿Pero ésta es nuestra juventud artística; pero podemos considerar este certamen como una demostración de juventud?"*.

Si así es, raquítica juventud la nuestra, que no promete engalanar con nuevos timbres de gloria el arte nacional. Si así es, malhaya esta juventud de rapsodas e imitadores que carecen de propia inspiración, que no aporta al acervo artístico ninguna modalidad nueva, ningún rasgo saliente, ninguna tendencia típica, que marquen y señalen la aparición un valor nuevo. ¡Depauperada y

misérrima juventud!...”, en “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Mañana*, Madrid, 29-5-1917.

(71) Vid., Capítulo XIV. Los artistas ibéricos antes de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

(72) La instancia que presentaron Mariano Andreu y otros artistas a la Diputación de Instrucción Pública y Bellas Artes el 7 de abril de 1916 tenía como objetivo la celebración, en ese mismo año, de una Exposición de artistas franceses en Barcelona que correspondiera a las entidades artísticas galas por la acogida de artistas españoles, principalmente catalanes, en sus instituciones. Además, se ponía de manifiesto el problema de la Gran Guerra; muchos artistas franceses que no habían podido acudir a la lucha por su edad u otros motivos y como consecuencia no se habían podido celebrar las periódicas exhibiciones oficiales en la capital francesa. Y, por último, se hacía evidente el concepto de la “sang de la raça” y el de “culte ciutat mediterrania” derivados del reinante noucentisme en que estaba inmerso Cataluña. Firmaron esta instancia L.Albeniz, L.Alvarez, M.Andreu, P.Antoniotti, J.Aragay, L.Barrau, F.Beltrán Masses, E.Galwey, R.Canals, D.Carles, R.Casas, C.Castelucho, J.Colóm. Domenech, F.Eliás, F.Galí, B.Gili Roig, F.Gimeno, M. Humbert, P. Inglada, P.Isern Alié, O.Junyent, F.Labarta, J.Llaverias, J.Llimona, J.Llongueras, A.Más i Fondevila, L.Masriera, M. Massot, X.Nogués, J. Ossó, R.M.Padilla, R.Pichot, M. Pidelaserra i Brias, A.Riquer, R. Ribera, S.Rusiñol, J.Sala, J.M. Sert, J. Sunyer, J. Togores, E. Torner, F.Vayreda, M.V.Xiró, R.Alché, N. Borrell, Joan Clará, Josep Clará, J.Coll i Vilaclara, J.Goday, J. Llimona, E. Monegal Prat, A.Nogués, L.Oslé, M.Oslé, J.Cabot, J.Folch i Torres, R.Jorí,

J.Llongueras, A.Mestres, L.Millet, L.Plandiura, F.Pujols y M.Utrillo. Además se recibieron las anexiones de F.Garbó, F.Cidon, J.Gols, P. Loperena, M.Navarro, J.Ramonacho, J.Ruix i Porta, J.Sancho, H. Vallvé, J.Vázquez Bardina, A.Cabanyes, J.Mir, V.Oliva, E.Ricart, R.Sala, D.Torrens, A.Arrué, J.Arrué, F.Durrio, J.González, F.Madrado e I.Zuloaga.

(73) Archivo de la Diputación de Barcelona, leg.738, exp. núm. 29.

(74) En lo referente a esta cuestión, uno de los diarios madrileños publicaba la necesidad de vigilar la muestra: *"El Ayuntamiento de Barcelona lo ha estimado así, y sin consulta previa, con espíritu levantado, ha estimado que debía contribuir con sus recursos y su casa a ofrecer galante amparo a manifestación tan simpática y correcta de su cultura."*

Pero como las cosas de arte, desgraciadamente, han entrado en el terreno de las pequeñas pasiones, como hemos visto no hace mucho tiempo, al ejercerse una intervención de orden público en dos de las Exposiciones celebradas en Madrid (el crítico se refiere a las de Raemaekers y a la de Legionarios)...". José Blanco Coris, "Exposición extranjera en Barcelona", *Heraldo de Madrid*, 18-1-1917.

(75) Archivo de la Diputación de Barcelona, leg.738, exp. núm. 29.

(76) De modo que, como señaló Francés, *"es tal la inquietud que agita a los jóvenes artistas del otro lado de los Pirineos, que ya muchos de los que figuran en la Exposición de Barcelona son 'retrasados', 'bomberos', o 'maquinistas' según el argot de los talleres parisienses"*. José Francés, "Artistas franceses en Barcelona", *La Esfera*, Madrid, 2-6-1917.

(77) Entre ellos destacaban los padres del impresionismo como Manet, Monet, Renoir o Degas; los del postimpresionismo como Seurat, Gauguin, Toulouse-Lautrec o Cézanne y algunos de los avanzados del arte vanguardista como Matisse, Albert Marquet o Friesz.

(78) Según José Francés, el cubismo, que *“sólo asoma timidamente en La Fresnaye, y Henri Matisse ya parece clásico si se piensa que Picasso acaba de fundar una nueva escuela pictórica: el panoplismo, que ya no consiste en pintar, sino en adherir a un lienzo fragmentos de tela, papel, madera, cristal y hoja de lata... Se ofrecen, sin embargo, elocuentes ejemplos de todas las tendencias post-impresionistas. Hay intimistas, órficos, sincromistas, simbolistas, primitivistas, sintelistas. Estamos en el reino de los fauves, de los que pretenden alcanzar la plus grande intensité avec la moindre effort ...”* en, “Artistas franceses en Barcelona”, op. cit.,

(79) José Francés, “La exposición de arte francés en Barcelona”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-4-1917.

(80) Ballesteros de Martos, “Exposición de retratos femeninos”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1918.

(81) Relacionado con este tema Corpus Barga escribía: *“En arte, con relación al tiempo, hay dos géneros definidos y uno ambiguo. Hay lo antiguo y lo moderno. Lo antiguo es la madre del arte. Lo moderno es lo fecundador, lo que produce algo sobre lo ya creado... Pero hay también lo viejo, lo caduco, lo pasado y no consagrado, lo que no ha sido y no es. A esto también se le llama: lo oficial, lo académico...¿Por qué los franceses han enviado a Madrid muy académicamente sus hoyos de la pintura, y en Ginebra han enviado la marea viviente? La pintura moderna francesa que había triunfado tanto, si no más, en Alemania que en Francia, Suiza, durante años y años, ha estado en ese movimiento.*

La actual Exposición de pintura francesa en Madrid resultaría en Ginebra un anacronismo”, en “Cómo se juzga en París la Exposición madrileña de pintura francesa”, *El Sol*, Madrid, 21-5-1918.

(82) José Francés se lamentaba de la diferencia entre las muestras de Barcelona y Madrid al tiempo que señalaba su francofilia admitiendo que su *“amor entusiasta por Francia y la sólida convicción que tengo de la importancia de su pintura moderna, que esta exposición respondiera a la coetánea realidad y diese a conocer en España aquellos artistas que desde el rebelde grupo de los impresionistas hasta las avanzadas del cubismo señalan la vanguardia del arte moderno”*, en “La exposición de pintura francesa”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1918.

Más rotundo se mostraba Rafael Domenech quien, desde *ABC*, se dirigía a los organizadores de la muestra al tiempo que les advertía de que el arte moderno no alcanzaría a tener demasiados admiradores y sí entre los académicos: *“creo firmemente que en el actual Comité no ha existido el propósito de que ojos españoles se saturen de obras renovadoras”*, en “Exposición de pintura francesa contemporánea”, *ABC*, Madrid, 20-5-1918.

Dionisio Cruz alegaba que esta misión de intelectuales franceses había fracasado en su intento de renovar y propagar la misión ya que su *“eclecticismo, estrecho y miope nos ha dado una balumba abrumadora de obras académicas, frías, inexpresivas, negras y ennegrecidas, viejas”*, en “Exposición de pintura francesa contemporánea”, *La Nación*, Madrid, 2-6-1918.

Por último, Juan de la Encina lamentaba la ausencia del impresionismo y de otros artistas (Gauguin y Cézanne) que eran el paso previo para la renovación artística que venía solicitando desde hacia tiempo: *“Si por arte moderno francés se entiende el arte*

académico, esta Exposición da una medida bastante exacta de lo que es ese arte que con tanta furia rechazó a la gloria más pura de la pintura universal moderna, cual es la de los grandes pintores impresionistas... ¿Es que se considera al público madrileño como inferior al público barcelonés, y se trata de meterle bonitamente gato por liebre? ”, en “La semana artística”, España, Madrid, 16-5-1918.

(83) José Ortega y Gasset, “Nada ‘Moderno’ y ‘muy siglo XX’ ”, *El Espectador*, Madrid, mayo de 1916.

(84) Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991; Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964; Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Universidad de Córdoba, República Argentina, 1968 y Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

(85) Correa Calderón, “El arte académico en Francia”, *Renovación Española*, Madrid, 23-5-1918, J.Luno, “La Exposición de Bilbao 1919”, *La Tarde*, Bilbao, 18-10-1919 y R.J., “El ultramodernismo. Los cubistas y los independientes”, *Cosmópolis*, Madrid, marzo de 1920.

(86) Joaquín Montaner, “Exposiciones. Los artistas franceses”, *ABC*, Madrid, 3-5-1917.

(87) Victor Masrera, “La inquietud en Arte”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-5-1917.

(88) Enrabiri, "Con permiso de 'Xenius'. El planismo, el cubismo, el pitagorismo, el retoricismo, el aristocratismo y la plebez", *La Tarde*, Bilbao, 20-9-1918.

(89) Juan de la Encina, "Exposición Lagar", *España*, Madrid, 22-3-1917 y Anónimo, "Nuestros colaboradores en la Exposición de Arte de Barcelona", *Hojas Selectas*, Barcelona, 1918, p. 641.

(90) Francisco Alcántara, "Rafael Barradas en el salón de la librería Mateu", *El Sol*, Madrid, 9-4-1919.

(91) José del Cacho, "Los artistas vascos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-11-1916.

(92) Ballesteros de Martos, "Notas de Arte. Exposición Castellanos", *La Mañana*, Madrid, 6-5-1917; Arturo Mori, "Bellas Artes. Gustavo de Maeztu", *El País*, Madrid, 7-5-1916; Cortina Giner, "Notas de Color. Celso Lagar", *El Progreso*, Barcelona, 3-6-1917; Ballesteros de Martos, "Exposición Celso Lagar", *La Mañana*, Madrid, 16-3-1917, N.N., "El arte y los artistas. Celso Lagar", *El Liberal*, Bilbao, 21-9-1918; J. de Lucas Acevedo, "El hombre-anuncio", *Blanco y Negro*, Madrid, 22-9-1918; José Francés, "Celso Lagar y sus planismos", *El Año Artístico*, Madrid, noviembre de 1918; Juan de la Encina, "Exposición Barradas", 20-3-1920 y Francisco Alcántara, "Rafael Barradas en el salón de la librería Mateu", *El Sol*, Madrid, 9-4-1919.

(93) Anónimo, “La pintura optimista”, *El País*, Madrid, 12-3-1917.

(94) Luis Oteyza, “Arte y Artistas. Exposición Celso Lagar”, *El Liberal*, Madrid, 15-3-1917.

(95) Correa Calderón, “Una intensa emoción. Daniel Vázquez Díaz”, *Renovación Española*, Madrid, 27-6-1918.

(96) Antonio Vallescá, “Crónicas de arte”, *El Liberal*, Barcelona, 30-5-1917.

(97) Rafael Domenech, “De actualidad. Exposiciones de arte”, *ABC*, Madrid, 25-11-1918.

(98) Fernando López Martín, “La exposición de Celso Lagar”, *El Fígaro*, Madrid, 5-12-1918.

(99) Silvio Lago (José Francés), “Celso Lagar y sus planismos”, *La Esfera*, Madrid, 22-3-1919.

(100) Fernando López Martín, “Crónicas de Arte. La lepra del ultramodernismo”, *El Fígaro*, Madrid, 19-1-1919.

(101) Francisco Alcántara, "La vida artística. En el salón de humoristas: Pérez Barradas", *El Sol*, Madrid, 13-3-1919.

(102) Ballesteros de Martos, "Notas de Arte. La exposición de los argentinos", *La Mañana*, Madrid, 22-4-1917.

(103) José Francés, "Una exposición de pintores polacos", *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(104) José María Salaverría, "LA PINTURA NIHILISTA", *ABC*, Madrid, 18-4-1918.

(105) Ballesteros de Martos, "Actualidad artística. Los pintores polacos", *Cervantes*, Madrid, mayo de 1918.

(106) Francisco Pompey, "Exposición de los pintores polacos", *La Nación*, Madrid, 14-4-1918.

(107) Anónimo, "Exposición de pintura 'Simultané'", *La Tarde*, Bilbao, 6-9-1919.

(108) José García Mercadal, "X Exposición del Círculo de Bellas Artes", *Correspondencia de España*, Madrid, 15-5-1917.

(109) Anónimo, "Arte", *La Renovación Española*, Madrid, 5-2-1918.

(110) Ballesteros de Martos, “De arte”, *Cervantes*, Madrid, abril 1918.

(111) S., “Bellina (sic) Jacometti”, *La Nación*, Madrid, 20-11-1916.

(112) Fernando López Martín, “Salón Ateneo. Exposición Planes-Arizmendi”, *El Figaro*, Madrid, 23-12-1918.

(113) Silvio Lago (Seud. de José Francés), “El pintor ‘Fernando’”, *La Esfera*, Madrid, 27-4-1918.

(114) Francisco Alcántara, “Exposición de Butler en el Ateneo”, *El Sol*, Madrid, 22-4-1918.

(115) Edelye, “La Exposición de artistas polacos”, *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

(116) Martí Casanovas, “Arts Plastiques: crónica”, *La Revista*, Barcelona, 30-10-1916.

(117) Florian (Seud. de Vicenç Solé de Sojo) “Gazeta. Exposició Cels Lagar”, *El Poble Català*, Barcelona, 2-6-1917.

(118) Anónimo, “Arte”, *La Renovación Española*, Madrid, 5-2-1918.

II. LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE VANGUARDIA; EL “EPICENTRO RAMÓN”.

II.1. RAMÓN Y EL ORIGEN DE LA VANGUARDIA EN MADRID

Los inicios de nuestra vanguardia artística comienzan con la figura de Ramón Gómez de la Serna, inductor directo de los primeros hallazgos de ésta. Su carácter cosmopolita así como su implicación en la vida moderna le brindaron la oportunidad de ser el primer eje central de la vanguardia madrileña o, mejor dicho, española. Sin embargo, su frente de acción fue Madrid, ciudad que, por aquel entonces, se había lanzado en busca de unas “señas de identidad”.

Frente a este panorama de primeros de siglo surge el llamado “fenómeno ramoniano” (1). Ramón como escritor se encontró bajo las propuestas que marcaba un proceso histórico envuelto cada vez más en el problema de España y su regeneracionismo, pero también le ligaban los acontecimientos de modernidad que ofrecía el país vecino, Francia, sobre todo, durante los años 1909 y 1910 donde residió y conoció el cubismo y otros ismos de primera hora.

La doble naturaleza que se establece en los escritos de Ramón del primer cuarto de siglo comparte también el mismo carácter que el de sus episodios artísticos que marcan precisamente la pauta que seguirá ante su relación con el ambiente sociocultural en el que vive. Por un lado, la visión del escenario madrileño, esencialmente tradicional,

donde la vigencia de permanentes valores - ya sean sociales, políticos, económicos, etc.- continúa marcando a la sociedad, y por otro, la necesidad de crear una imagen “bohémica” con un distintivo de modernidad del que carecía la capital. Ese carácter de atracción y repulsión que le ofrece Madrid se reflejaría claramente en sus obras, en las que en ningún momento llegó a dudar en mezclar un vocabulario puramente tradicional, popular o castizo, con otro sobradamente moderno en sus exclamaciones y vocablos, con una ironía estragada que formaría parte de su propio proyecto literario concretado, posteriormente, en el término de la greguería. No sería sino lo mismo que sucedería en sus proyectos artísticos como la introducción del futurismo, con la publicación de sus proclamas, y el cubismo con la Exposición de Pintores Íntegros.

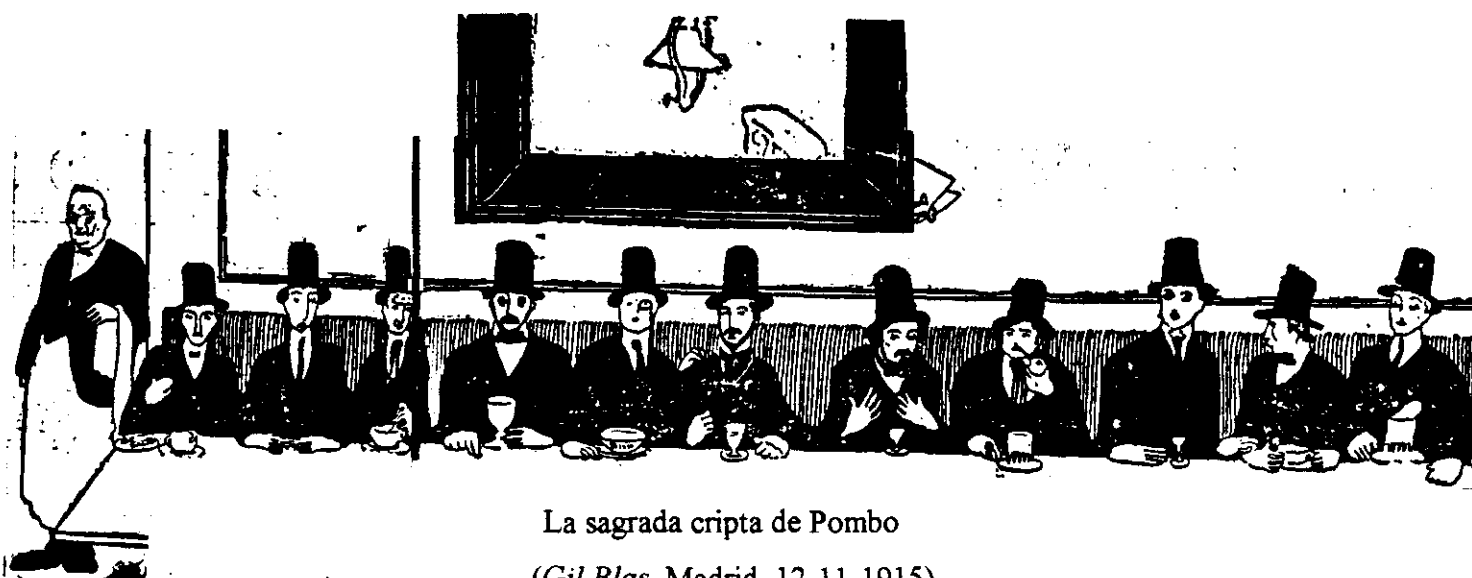
Su principal plataforma de acción fue *Prometeo* (1908-1912), revista presidida por su padre, Javier Gómez de la Serna, aunque más tarde, sería dirigida por él mismo. Allí, en ocasiones bajo el seudónimo “Tristán”, comenzaría su carrera literaria publicando parte de sus primeros libros y greguerías; sin embargo, lo más destacado fue la edición de las proclamas futuristas, convertidas actualmente en el primer episodio de la vanguardia española. La labor que realizó en dicha revista, cuestión de la que hablaremos a continuación, se asemeja con la que años después ejecutarían los ultraístas como medio de cohabitación entre diferentes tendencias; en el primer caso, coexistirían escritores modernistas y postmodernistas con el vanguardismo ramoniano en sus proclamas futuristas y la creación de la greguería, y en el segundo, se incluirían colaboradores afines al ultraísmo con los primeros signos de una “vuelta al orden”.

Se trata de un mismo proceso aunque no del mismo proyecto, esquema que varía por su carácter de individualidad o colectividad. El de los ultraístas estuvo basado en una

idea común mientras que el de Ramón fue a título personal y consiguió presentar los dos movimientos vanguardistas más conocidos del momento; el futurismo, con la publicación del *Manifiesto fundacional del futurismo* (1909) y la *Proclama futurista a los españoles* (1910) y el cubismo, como ya se ha dicho a través de la Exposición de Pintores Íntegros en el Salón de Arte Moderno (marzo de 1915). La importancia de la incorporación de estos dos ismos, ya sea en forma escrita como en el caso del futurismo o visual a través de los cuadros cubistas de los pintores íntegros, radica en que lograron asentarse en el vocabulario de la crítica artística madrileña, de tal manera que nos encontraríamos ante el debate que se establece entre el conocimiento o desconocimiento, así como la diferenciación tanto teórica como plástica de ambos, futurismo y cubismo, por la crítica madrileña. El origen se encuentra en la calificación de las propias obras presentadas por los pintores íntegros y en algunas otras con carácter ultramoderno, como las de Celso Lagar en marzo de 1917, siendo éste el segundo episodio vanguardista después de los de Ramón, en las que se apeló a ambos movimientos partiendo, quizás, de las proclamas futuristas y la exposición de íntegros en donde se exhibieron algunos cuadros cubofuristas de Diego de Rivera.

En el mismo año que se celebró la Exposición de Pintores Íntegros nacía otra de las actuaciones de Ramón que tendrán gran relevancia en el ambiente artístico madrileño del primer cuarto de siglo, la tertulia de Pombo. La primera proclama de Pombo tuvo lugar durante los primeros meses del año 1915 y la firmaron los muy pocos que hasta entonces eran, sus nombres quedaron plasmados en la larga mesa de mármol: Manuel Abril, Salvador Bartolozzi, José y Rafael Bergamín, Tomás Borrás, Rafael Cansinos

Assens, José Gutiérrez Solana, Gustavo de Maeztu, Diego María de Rivera, Rafael Romero-Calvet, Ramón Gómez de la Serna y José Cerezo (camarero de la capilla). Todos ellos y en especial Ramón, criticaron el estado actual del país; la Gran Guerra había provocado, aún más, como dice Ramón en su *Primera proclama de Pombo*, el ambiente de “*afán de una tiranía brutal, algo como el bajo gusto de golpear y de ser golpeado, como el deseo de una sumisión indigna unido al deseo de una ciega y atropellada turbulencia...*” (2).



La sagrada cripta de Pombo
(*Gil Blas*, Madrid, 12-11-1915)

El público, los editores, las revistas, la crítica, el periodismo, la política habían llegado a tal estado de corrupción que tan sólo a través de Pombo podían alcanzar, según Ramón, “*una compensación, como si habiéndose acabado el oxígeno en la atmósfera se fabricase sólo en un rincón*” (3). Sus orígenes se encuentran en el año 1912, de lo que informa su promotor: “*Cuando yo elegí Pombo, en el año 1912, lo hice por jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor nuestras modernidades que en aquel viejo sótano...*” (4), aunque

sus excentricidades le llevan más allá: *“fui por primera vez a Pombo en el vientre de mi madre, cuando ella según costumbre de las embarazadas recurría a la horchata de arroz, que ahí despachan, para morigerar sus trastornos...”* (5). Fuera como fuese, Pombo nació para reunir a un grupo de amigos. Se trataba de una tertulia que llegó a convertirse en un acto continuado durante todos los sábados en donde se podían contar las más *“embravecidas sinceridades, elevando el sentido moral gracias a la imprecación, superando la pura transigencia acrisolada, el pensamiento avizor”* (6).

El lema principal de aquellas reuniones fue la particularidad y la lucha contra el hastío que producían las mismas cosas de la vida diaria. Alguno de sus asistentes cuenta que nació *“de la ambición de poder hablar un idioma de familia en medio del torbellino del Mundo, pero sin ser tragado por ese torbellino”* (7). Otros, por el contrario, estaban muy lejos de estas palabras y, desilusionados, escribían ya en 1918, en pleno apogeo de Pombo, a Ramón:

“El alma creadora de Ramón flota como una luminosa nube sobre un puñadito de polvo, que son los ‘pombianos’... Ha escrito usted: ‘Sin duda, no le gustó nuestra reunión’ ¿Cómo es posible que me agradase una reunión de mozos ignorantes, engreídos y desatentos? Ya le dije que usted era la única persona educada que se reunía allí. Sigo creyendo que usted se reúne consigo mismo en Pombo, y nada más los pombianos no existen; son una deslabazada y triste sombra que sin duda se acogieron a Pombo porque la escasa luz aumenta las sombras, y ellos querían aumentarse, fuera como fuera... Aquellas sombras de los muertos algunas veces hablan; pero las que se sientan en los divanes de Pombo junto a usted ¿qué han dicho?, ¿qué dicen? Es usted excesivamente mundano y transige con la escoria de la mundanidad. Empuñe la tralla de una vez; o la escoba que barre los convencionalismos y las transigencias excesivas...” (8).

En realidad, Pombo no era más que un semisótano ubicado en la calle Carretas “inmediato a la Puerta del Sol, detrás de su ministerio de Gobernación, a un paso de todos los tranvías, y por lo tanto propicio a todas las citas...” (9), al que se denominó Sagrada Cripta, donde se encontraba un antiguo café y botillería. Una de las mejores descripciones físicas de este lugar data de 1915, en la que su autor, Ramón Gómez de la Serna, disecciona con paciencia en pequeños apartados: la entrada, sus tradiciones, los ojos del tiempo, sus lámparas, sus pequeñeces, las últimas, la reunión, sus arabescos y su camarero Pepe, tal y como era apenas pasados unos meses de su inauguración oficial (10).

Tras su primera proclama, los escritos de Ramón sobre Pombo se disparan, *Los mandamientos pombianos*, su *Oración a la luz de Pombo*, *La segunda proclama de Pombo* en 1916; más tarde aparece su primer libro de “Pombo”, de 1918, titulado *Madrid, Imprenta, Mesón de Paños, 9*, así hasta publicar numerosos libros sobre su Sagrada Cripta. Sus asistentes son innumerables (en su libro *La Sagrada cripta de Pombo*, los va nombrando e incluso fotografiando, sin parar); entre sus actos y banquetes más importantes destaca el mencionado en honor a Picasso en 1917. Muchos de ellos elogiaron a Pombo con sus escritos y dibujos como Antonio de Hoyos y Vivent, Miguel Unamuno, Francisco Vighi, José Bergamín, Emiliano Ramírez Angel, Bartolozzi, José Gutiérrez Solana, etc. Finalmente, la tertulia de Pombo, como sus primeras lámparas, fue apagándose y en 1950, el propio Ramón Gómez de la Serna lanzaba sus *Exequias de Pombo*: “Ha muerto de cáncer, de algo con lo que no tienen que ver nada las inocentes tertulias literarias, sino otra clase de parásitos; su cáncer se iba preparando en sus entrañas, porque, según pude observar en mi última visita, se le había revuelto mucho los humores y la sangre, y no vivía ya ni hacia dentro ni hacia afuera, a medio salir y a medio entrar, porque le habían puesto largo mostrador de cinc...” (11).

Posteriormente, las actividades de Ramón se centrarían en la participación con sus escritos en el movimiento ultraísta y en publicación de libros como *París* (1917), *Senos* (1917), *Greguerías* (1917), *El Circo* (1918), *Disparates* (1921), *Hélices* (1923), *Ismos* (1931) y un largo etcétera.

II.2. UNA REVISTA CON VOCACIÓN MODERNA: *PROMETEO*

Prometeo nació en noviembre de 1908 como una revista social y literaria, cuyo primer director, Javier Gómez de la Serna, lanzaba un modelo de prensa izquierdista, en donde la sección de política iba a estar escrita por él, frente al masivo conjunto de revistas de tendencias derechistas defensoras de la monarquía reinante de Alfonso XIII. Su hijo, Ramón Gómez de la Serna, conseguía ocupar un lugar privilegiado en la revista. Las secciones de Opiniones Sociales - titulada La Nueva Exégesis - y de Arte, estaban desarrolladas por éste, a veces bajo el seudónimo de Tristán. En el primer número, Ramón realizaba una crónica sobre la situación espiritual del momento en España, augurando un futuro que no quedaba, en su parecer, demasiado lejos: *“Toda la juventud se resiente de ese no encajar en ninguna fórmula, de ese no poder aseverar ninguna opinión de las reinantes... Sin embargo, todavía quedan, pero sin valor teatral siquiera, algunos seres que encerrados en sus soñaciones, piensan en la ampliación del porvenir, cuando estamos en un primer periodo, en el desarrollo y la fijación del clisé negativo, de cuya proyección nacerá el pretérito futuro”* (12).

En el campo de la crítica artística publica un artículo titulado “Los maestros. Mariano Benlliure” en honor a la litografía que Benlliure había preparado para la portada de *Prometeo*. El número II de la revista estaba protagonizada por una encuesta que intenta deducir el estado de la juventud española, o con el *“propósito de que la oscultación de*

la España joven sea un documento inapreciable de historia contemporánea y hasta una historia del porvenir" (13). La redacción planteaba al público madrileño una serie de cuestiones, encabezadas por una pregunta principal - ¿Cuál es la situación de la juventud ante el problema social? - que serán respondidas por José Francés, Práxedes Zancada y Antonio Fernández de Velasco, entre otros:

- “1. ¿En qué sentido se orientan sus opiniones sociales?
2. ¿Cuál es la situación práctica que usted propone ante el conflicto social?
3. ¿Qué idea sugiere a su juventud, políticamente considerada, la España actual?” (14).

Al mismo tiempo, siguiendo la misma tónica que el cuestionario Ramón presentaba un escrito bajo el título “La Utopía” - que se convertiría más tarde en libro - para esa juventud española a la que él mismo consideraba como “*la exaltación y la sensibilidad nuevécita*” (15). Esta imagen de Ramón en la que se observaba el deseo de una voluntad de cambio en la juventud no se hace esperar y, tras un viaje a París, promete aunque de una forma oculta, la llegada del futurismo (16). Después de defender en abril de 1909 un nuevo concepto de literatura, en el mismo número de la revista aparece *La Fundación y manifiesto del Futurismo* por F.T. Marinetti, traducido por Ramón, quien incluso llega a prologarlo a modo de manifiesto en la sección de Movimiento Intelectual del que hablaremos más adelante.

Mientras tanto, sus obras literarias recorren toda la revista - *El concepto de nueva Literatura, Beatriz, La Utopía...* - aunque no será hasta noviembre de 1909 cuando Ramón Gómez de la Serna tome en sus manos las riendas de *Prometeo*, situación que se prolongaría hasta marzo de 1912. La dimisión de su padre - que la propia revista afirmaba era temporal - permitió a Ramón iniciar todo un proceso creativo de formación

en su producción literaria. Desde ese momento, los escritos de éste se duplican: crónicas artísticas, obras teatrales, prólogos, etc. pasan por la revista: el arte de *Miguel Viladrich*, *El III Salón de Humoristas*, *Mis siete palabras*, *Post-scriptum*, *El Laberinto*, *Libro mudo*, *Fe de erratas*, *¿Fée?*, *La Bailarina*, *Oscar Wilde*, *Las mujeres que escriben*, *Una palabra*, *apenas*, *Siempre viva*, *Accesos de Silencio*, *La Utopía*, *Las Danzas de los Apaches*, *Los Unámes*, *Moguer (El pueblo Pantomímico)*, *La Corona de Hierro*, *El Misterio de la encarnación*, *El Teatro de la soledad*, *Alma*, *El Lunático*, etc. (17).

Sin embargo, para las artes plásticas españolas lo más importante fue la publicación de las proclamas futuristas de Marinetti y su repercusión en el escenario madrileño. Bajo la dirección de Ramón, *Prometeo* consigue completar el lanzamiento de la primera proclama del líder futurista, emparentándose así con otros países europeos como Francia e Italia, repartiendo cientos de ejemplares con la nueva *Proclama futurista a los españoles* escrita expresamente para la revista, que tuvo la ocasión no sólo de prologar sino además de anunciar.

Tras estos primeros intentos de atraer la modernidad a la Península, Ramón Gómez de la Serna va concitando a su alrededor un grupo de personalidades de la intelectualidad española (políticos, críticos, periodistas, actores, artistas, caricaturistas...) que le llevan a festejar numerosos actos. Tras el banquete de *Prometeo*, en donde se celebró el centenario del nacimiento de Mariano José Larra en marzo de 1909, comienzan a dispararse estos actos que se completarían en tertulia de Pombo; el siguiente, aunque fue publicado en la revista en febrero de 1912, nunca llegó a celebrarse.

Se trataba de una invención sarcástica de Ramón, en la que defendía un acercamiento de la juventud artística con la intelectualidad madrileña, algo que lograría, más tarde, en la Sagrada Cripta de Pombo. Sirvió también para festejar un acto al que denominó La Primavera y para justificar que *“nuestras juventudes desprendidas a tiempo de sus privados alardes de actualidad y representación, serán juveniles y primogénitas a través de todas las primaveras, y se justificarán con novedad sobre toda vejez accidental y hasta sobre su cadáver. Este es el único acto revolucionario y político que precisa después de las cotidianas (sic) conspiraciones del arte...”* (18).

Se trataba de una proclama de los ideales de la juventud que estaba firmada, supuestamente, por La Manón, Ramón Gómez de la Serna, Bartolozzi (19), Tomás Borrás (20), Julio Antonio, Ceferino R. Avecilla, Bagaría (21), Andrés González-Blanco, Gómez-Hidalgo, Viladrich y otras adhesiones como las de Romero de Torres, Eduardo Chicharro, Oslé, Zamacois, el actor Granca, Marín el escultor, Barriobero, Luis Gabladón, Noel, Ortiz de Pinedo, Ferrándiz, Echea, Vicente Casonova, E.H. del Villar, Larruga, el músico, Alcaide de Zabra, Calvache, Manuel Abril (22), Mateu, Gómez Hidalgo, Lezama, Pepe Canalejas (sobrino), Lafora, Salinas, Calleja, Lorenzo Burgos Seguí, Guerra y Alarcón, Maroto (23), Calomarde, Zabala, Rubio, Peguera, Beltrán, Ampudia, Gómez de la Serna (José), Gustavo León, Menager, Adolfo Salazar (24), etc. muchos de ellos participantes asiduos de la tertulia de Pombo y algunos protagonistas de la renovación del arte español del primer cuarto de siglo.

En *Prometeo* también nacía la greguería, en marzo de 1912. Bajo el seudónimo de Tristán la define como *“el género más humano y de más cabida, el género de los bancos públicos en los que yo le desarrollaría si no tuviera que afrontar la impertinencia de las multitudes que me mirarían creyendo verme hacer literatura de aficionado”* (25).

Ese estilo personal de Ramón, según Miguel Pérez Ferrero, *“estaba dispuesto a provocar. La greguería será en adelante ese proyectil que, en plena calle, irá a estrellarse contra la cerrazón anónima y abrirá brecha en ella”* (26). Así lo demostró en sus posteriores acciones, sin remitirnos a la greguería, primero desde el diario *La Tribuna*, fundado el 3 de febrero de 1912, con exacerbados artículos que recibían miles de quejas, y más tarde, conseguiría un lugar en donde realizar todas sus proezas - actos y banquetes- y sentirse el sacerdote de la cripta, a modo de tertulias como fue Pombo, y finalmente, con la *“infausta”* Exposición de Pintores Íntegros, como la calificaron algunos de los rotativos madrileños (27).

II.2.1. PROCLAMAS FUTURISTAS DE 1909

En “Arte” una de la secciones de la revista *Prometeo*, Ramón Gómez de la Serna, bajo el seudónimo de Tristán, anunciaba en marzo de 1909 al público madrileño la llegada de un nuevo evento cultural:

“Tristán está en los prolegómenos de una campaña de descubrimientos. Tristán es ahora con toda plenitud un optimista, y se explica, él es joven y ha llegado la primavera.... Reflexionando estaba qué, cuando en esa hora propicia le han hablado de la existencia de algunos artistas jóvenes que valen más que los viejos. A seguida, sólo le han hecho una observación, que viven en las nubes, a una altura inverosímil sobre los demás mortales. Tristán se ha encogido de hombros y como tiene un espíritu

aventurero y candorosamente bueno, ha comprado un dirigible... Provenirá de esa excursión gratos encuentros. La composición de este número le ha sorprendido en los preparativos... sólo espera el paracaídas que ha encargado a París de Europa” (28).

Sin duda alguna, sus contactos habían fructificado. Tras la publicación de 11 de febrero de 1909 en la revista *Poesia* de Milán y en el diario *Le Figaro* de París, de la fundación de una nueva escuela literaria, a modo de manifiesto, con el nombre de Futurismo, Ramón Gómez de la Serna había conseguido contactar con su fundador, Filippo Tommaso Marinetti. Éste se autoproclama iniciador de un nuevo pronunciamiento que llevaría a Italia a librarla “*de la fétida gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios... de los innumerables museos que la cubren de interminables cementerios*” (29) a través de la predicación de once mandamientos convertidos en un verdadero programa que lanzaba “*a todos los hombres vivos de la tierra*” (30). Ponía de manifiesto cuestiones tan vitales como el amor al peligro, a la poesía con coraje, audacia y rebeldía, una belleza encarnada en la velocidad del automóvil, aeroplanos, barcos..., una glorificación de la guerra, el militarismo, el patriotismo, la quema de museos y bibliotecas, que avanzan seguros como regimientos preparados para la batalla: “*¡ Alzad bien la cabeza! De pie sobre la cima del mundo, lanzamos una vez más, nuestro reto a las estrellas*” (31). Las imágenes de la declaración de Marinetti se recrean a su vez en otras, de manera que construye un mundo idílico, donde la guerra ha ganado a la tradición, gracias a los nuevos adelantos. Según Ester Coen es “*el pensamiento de una era mecánica que velozmente deberá sustituir el lento ritmo biológico. El futurismo se convierte a partir de este momento en la voluntad exteriorizada de pertenecer al nuevo siglo, de dominar totalmente la naturaleza a través de aquellos medios que ya modificaron la estructura de la mente del hombre moderno*” (32).

A los dos meses de la aparición de esta proclama (11 de febrero de 1909), la revista *Prometeo* publicaba dicho manifiesto bajo el nombre de su fundador “Filippo Tommaso Marinetti: La fundación y manifiesto del futurismo” traducido por Ramón Gómez de la Serna. En comparación con el resto de los países donde apareció dicho manifiesto, España ocupó un lugar parecido al de éstos. Se trataba de la misma operación propagandística para difundir el futurismo, así podemos destacar por semejantes fechas las publicaciones en Rusia, 18 de marzo de 1909, en *La Tarde*; Portugal, 5 de agosto 1909, en *Diário das Açores*; Brasil en 1910, traducido por Almaquio Dini; además de otros países como Polonia, Hungría o Alemania (33).

En España sería el propio Ramón quien, en la sección Movimiento Intelectual, daría a conocer por primera vez a los españoles la importancia de las proclamas y, en concreto, la del futurismo; convirtiéndose así en el primer texto escrito sobre el futurismo, a modo de prólogo. A pesar de no estar firmado el texto, Miguel Pérez Ferrero corrobora su autoría en el libro que sobre Ramón escribió en 1935, coincidiendo con las memorias que por aquel entonces de la Serna había comenzado a escribir, ayudándole en algunos datos de su publicación:

“Las páginas de la revista exhiben nombres que un día alcanzarán resonancia y la admiración ajena a que aspiran y otros la habrán de quedarse en una discreta semisombra. Ramón publica las proclamas futuristas de Marinetti y las pone explosivo prólogo” (34).

En su texto Ramón mostraba un especial interés por las proclamas, como medio más eficaz para llegar a la sociedad: *“Las proclamas deben aparecer desgañitándose a voces, deben ser briosas, sobrepasar todas las alevosías y todos los exabruptos”* (35), tal y como lo había hecho dos meses antes su amigo Marinetti, quien, en el escrito a la *Fundación del futurismo* exclamaba a viva voz, entremezclada con un lenguaje dieciochesco

perteneciente a su cultura juvenil, el triunfo del moderno mundo fabril *“mientras escuchábamos el estenuante borboteo de las plegarias del viejo canal y el crujido como de huesos de los palacios moribundos sobre sus barbas de húmedo verdín, oímos de pronto, bajo nuestras ventanas, el rugido de los famélicos automóviles”* (36).

Ramón Gómez de la Serna lanzaba muestras de aceptación hacia el nuevo movimiento: *“El Futurismo (¡¡Viva el Futurismo!!) es una de esas proclamas maravillosas, que enseñan arbitrariedad, denuedo, que son la garrocha que necesitamos para saltar”* (37). Numerosos vocablos ramonianos se suceden sin parar, apelando a nuevas repúblicas que niegan la estabilidad de los hombres o para crear *“hombres subversivos, proclamas, arbitrarios movimientos sísmicos que chafen sus cosas estables...”* (38), que traigan nuevos aires de renovación como el futurismo, al que llega a comparar con un pasaje de Nietzsche (39) en *Así habló Zaratustra* (40).

Sus palabras invaden el texto con frecuentes alusiones a la nula importancia del tiempo que, con la incorporación a una nueva época moderna, ya no existe (41), a lo que Ramón Gómez de la Serna replica poniendo como ejemplo el triunfo de una ciudad:

“Una ciudad sin inquietud, tirada a cordel, en la que todo estaba determinado, cronometizado y dándoseles, aunque dándoseles no se les diera, ni supiera que se les daba, por tenerlo de antemano, por no dejar de tenerlo, por estar concebido siempre en lo posible, en una posibilidad rasa, seca, sin originalidad y sin sorpresas), porque si triunfo - repito- siendo de ayer no era ya de ningún día tenía que ser de hoy, y de hoy hace un momento o dentro de un momento” (42).

Si el futurismo supone un cambio brusco, al que la sociedad no estaba dispuesta a adaptarse y tan sólo unos pocos podían lograrlo y por ello convertirse en unos fracasados, Ramón les alienta a ser *“unos grandes fracasados antes que unos seres sin*

adjetivación aproximada, y sin última diferencia, no porque estén más allá ni sobre todas las adjetivaciones, sino por estar demasiado acá imprecisable porque está a la espalda, no vemos dónde. De un hombre que ha dado en su vida un salto mortal... es una gran cualidad... El que no vale nada es un hombre mediocre que ni se rompió, ni se sobrepasó" (43). El riesgo que corre el hombre para dar ese salto mortal y llegar a encontrarse con nuevos movimientos, como el futurismo, conseguirá - según Ramón - *"hacer un limpión sobre la tierra"* (44), pero esta rebeldía que desde la revista *Poesía* proyectaba Marinetti era para Gómez de la Serna, *"esa encantadora ¡Oh no, encantadora no!... desproporcionada ¿No es un adjetivo debilitante, un adjetivo bonito? No, encantadora no, aguerrida, formidable revista 'Poesía', ha encontrado una embocadura proporcionada por desproporcionada"* (45) que había conseguido revolucionar *"el teléfono de las sucursales de incendios, y en el de las prevenciones, se ha escuchado el mismo grito de ¡Socorro!"* (46) con el propósito de Marinetti en su quema y demolición de museos y bibliotecas tal y como advertía en su manifiesto futurista.

El discurso de Ramón, basado la mayor parte en el de Marinetti, llega a su punto álgido al reconocer públicamente que Madrid es una capital anquilosada todavía en un mundo rural y en una pobre intelectualidad, pero ejemplifica con la imagen poética de un emblema de la modernidad como es el tranvía (47). Ramón lanzaba muchas de las ideas del líder italiano, como la vista anteriormente relacionada con el mundo literario, que Marinetti proclamaba en su tercer punto del manifiesto (48). Sin embargo, el futurismo vendría a representar la libertad de las verdades a través del grito de Marinetti a los españoles, como antes a los franceses e italianos, a quienes les había llegado su turno: *"una carta olorosa a establo, a leona, a esfinge, una carta de feroz perfume y contexto, en que el porvenir ya casi núbil nos promete yacer con nosotros, para crear ese hijo extraordinario, a que se siente propensa su matriz"* (49).

De este matrimonio con el futurismo nacería al año siguiente la *Proclama Futurista a los españoles* de Marinetti y el segundo prólogo de Ramón Gómez de la Serna. El líder italiano, como sumo pontífice del futurismo, era para Ramón “una de las figuras más representativas de juventud, juventud moderna, internacionalista, suspicacísima ha sabido decir lo que en parajes más yermos y en ambientes más crasos, no hemos dicho nosotros” (50).

Existían varias objeciones a la proclama italiana que Ramón creyó oportuno constatar en la suya de una manera muy irónica; en primer lugar, en lo referente a la expresión que da Marinetti sobre la Victoria de Samotracia en su manifiesto: “... un coche rugiente, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotrancia (sic)” (51). Ramón pretende adelantarse a dicha expresión y escribe sarcásticamente “lo que el dice de la Victoria de Samotrancia (sic), lo habíamos dicho ya nosotros no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar” (52). En segundo lugar, Ramón alude al estilo retórico del escrito y al desprecio hacia la mujer en Marinetti (53) mientras que Ramón la describía en su estilo mordaz como la representación: “los valores supremos, cosa que quizá no se nota por lo muy habillé que va, por como la falsifica la vida y porque no sabe aún tenderse y ductilizarse con toda consciencia” (54).

III.2.2. PROCLAMA FUTURISTA A LOS ESPAÑOLES DE 1910

En el número XI, noviembre de 1909, la redacción de la revista *Prometeo* emite un comunicado donde explica que los motivos políticos de la dimisión de su director, Javier Gómez de la Serna, padre de Ramón, quien le sustituirá a partir de entonces en su papel de redactor jefe, estaban relacionados con la toma de posesión de un alto cargo público en la Dirección General de los Registros y del Notariado que el gobierno liberal

le había ofrecido. En enero de 1910 la redacción lanza, bajo el título "Optimismo", los nuevos rumbos que toma la revista: *"Nuestro lema de 'Fuerza, originalidad y liberalismo' se subrayará más que nunca con largueza, en su porvenir"* (55). Al mes siguiente, se cambia la litografía de Mariano Benlliure que presidía la portada por una pequeña imagen de un cuerpo desnudo, que a modo de sello ocupa el lado inferior derecho del ornato, dejando todo lo demás libre excepto, la parte superior, donde se coloca el nombre de la revista. El deseo de cambio o renovación no se hace esperar demasiado. Cuenta Miguel Pérez Ferrero que *"el año 1910 es solemne para Ramón. Se costea - tiene la asistencia paterna - una revista casi secreta - ¿hace doscientos ejemplares? - que se titula Prometeo y que, sin embargo, se halla en su apogeo entre los versados"* (56).

Su segundo contacto con Marinetti está en marcha; en el número XIX, correspondiente al mes de julio, la redacción, a cargo de su director Ramón Gómez de la Serna publica, según sus palabras *"un acontecimiento prometeida"* (57); Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti. Desde allí se anuncia una invasión futurista al anquilosado ambiente madrileño; al igual que hacía un año el líder italiano había enviado cientos de hojas propagando su manifiesto futurista dirigido a los personajes más importantes del mundo intelectual italiano y francés, Ramón pretendía ser el Marinetti español, difundiendo la *Proclama futurista a los españoles*, en la que además de advertía la utilización de un doble lenguaje basado en la combinación de vocablos castizos con modernos. Esta apreciación también puede destacarse en expresiones de Marinetti, quien mezcla palabras simbolistas con códigos futuristas.

"... haremos una tirada especial de miles de ejemplares para inundar de luz de bengala la sordidez de nuestro ambiente. Será algo rutilante y abrasador que hará cabrillear las aguas patrias,

titilear las estrellas y reverberará sobre todo el desvanecimiento de color, de fuerza y de libertad que nos rodea” (58).

Además, Ramón adjuntaba la carta del sumo sacerdote futurista, quien respondía a la creación de un manifiesto para España: *“Escribiré gustoso ese manifiesto - escribe el extraordinario Marinetti a nuestro Director - contra todo lo que muere muy lentamente en vuestra tierra. Resumiré en ese manifiesto, de una manera violenta y decisiva, todas mis angustiosas observaciones, hechas por mí mismo en una excursión que hice en auto a través de España, fijándome más que nada en la aridez trágica de vuestra meseta central, de Castilla. Se lo enviaré dentro de una semana, tal vez antes. Exprese toda mi calurosa simpatía a los redactores de su bella y potente revista PROMETEO...” (59).*

Ramón terminaba recurriendo a su estilo sarcástico, a la acumulación de imágenes metafóricas inesperadas e inverosímiles dentro del mundo del humorismo que convivía en él y concretado en la grueguería; con una explosión de risa habría de celebrarse un banquete en honor del futurismo, en donde se beberá *“en vez de champagne, bebida de cocotte y de burgués displicente- beberemos pólvora y electricidad...”*

Huirán al descorche todos los curiosos y todos los timoratos y les estallará el estómago - más violentamente dicho - el abdomen a los pusilámines” (60).

Al mes siguiente, el número XX de 1910 publicaba la *Proclama futurista a los españoles* por F.T. Marinetti, escrita expresamente para *Prometeo* y con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna que volverían a ser divulgados en febrero de 1928, en *La Gaceta Literaria*, para rememorar el breve paso del escritor italiano por Madrid (61). Su banquete futurista había estallado, así lo anunciaba Ramón, con su preliminar a través de sucesivas exclamaciones a modo de brindis por esta llegada a los españoles del manifiesto de Marinetti (62). Estos brindis se suceden sin parar, como la bella velocidad

que consagra Marinetti. Exclamaciones que piden la quema de lo viejo, la insurrección para renovar y crear una nueva situación en la capital. Referencias y menciones al mundo moderno - aviadores, pararrayos con culebras eléctricas, chispa, velocidad, aeródromo, rebeldía, obús, reflectores...- que se extiende por Europa. Tras ésta, la proclama de Marinetti a los españoles iba ser mucho más radical y decisiva, atacando *“todo lo que muere muy lentamente en vuestra tierra”* (63). Utiliza el mismo estilo literario, con grandes tintes post-románticos y simbolistas, que en su proclama de 1909. En su introducción, Marinetti realiza un recorrido por España - desfiladero de Sierra Nevada, Castilla, catedrales...- apelando a los jóvenes españoles a la revolución futurista. Basa, principalmente, su manifiesto en la “aridez trágica” de la meseta castellana recordando - como ya advirtió en su carta a Ramón Gómez de la Serna - una excursión que hizo en coche por toda la Península (64).

En sus conclusiones futuristas sobre España, Marinetti hace referencia, en primer lugar, a la política del momento, tomando como punto de partida la importancia de una riqueza agrícola e industrial, además de aludir al programa sobre la política anticlerical de José Canalejas, que debía conocer Marinetti por sus contactos con la familia De la Serna, cuyos ideales estaban en la línea del partido liberal (65). No olvidemos que *Prometeo* sirvió de plataforma ideológica para la difusión de un prototipo de revista izquierdista; de hecho, el lema principal del rotativo fue: *“Queremos trabajar por la desamortización de un pueblo en que la libertad existe sólo teorizada... Y ahora a la lucha. En frente de tantas revistas de derecha, es ésta una que quiere ser el campo de todas las izquierdas”* (66).

El líder futurista, en sus ocho conclusiones finales sobre España, clama la ayuda de la intelectualidad española compuesta por los políticos, los literatos y los artistas que deben llevar el país hacia el futurismo. Igual que en la proclama de 1909, realiza una llamada de atención a la guerra, al militarismo, al peligro, a la lucha, a la tiranía contra la mujer ideal, al proletariado para llegar a derribar el culto al pasado tanto en España como en Italia, que en una Europa en plena evolución, acarreaban un grave retraso. Concretamente, la Península se hallaba bajo un régimen que Marinetti denomina un *“circulo vicioso de sacerdotes, de toreros y de caciques en que vivis aún”* (67). Además rechaza, como pudo observar en su viaje a España, el turismo (68) porque éste no terminará nunca y seguirán en pie esos cientos de monumentos catedralicios que guardan el pasado como tantas otras ciudades italianas: Venecia, Florencia, Roma, etc. Ante esta realidad Marinetti apela al pueblo español:

“¡Españoles! ¡Españoles! ¿Qué esperáis así de abatidos, besando las losas sagradas entre el hedor desangrante del incienso y de las flores, podridas en este arca inmunda de Catedral, que no puede salvaros del diluvio, ni conducirlos al cielo, rebaño cristiano...” (69).

Todavía no se había producido un desarrollo, la industrialización de España apenas había comenzado, y por eso Marinetti gritaba a los españoles: *“Os hacen falta grandes puertos comerciales, ciudades industriales y campiñas fertilizadas por vuestros jugosos ríos aún sin canalizar...”* (70). Con su proclama a los españoles hacía una llamada de atención al estado actual de la Península; su retraso, su política, su caciquismo quedaba en manos de la intelectualidad española, con ella se llegaría a alcanzar el futurismo, pero no será hasta pasado el primer tercio de siglo cuando la Península tome el tren del cambio, venido principalmente de las artes plásticas.

III. 2.3. REPERCUSIONES DEL FUTURISMO EN ESPAÑA

A pesar de la escasa resonancia que tuvieron los manifiestos futuristas en la Península y más concretamente en la prensa madrileña, sí se conocía la existencia de Marinetti por su labor como poeta italiano. Los precedentes más inmediatos tienen sus orígenes en marzo de 1909 (71) cuando Gabriel Alomar había informado sobre de la aparición del manifiesto futurista en París, tan sólo dos semanas después de su proclamación en *Le Figaro*. Sin embargo, la prontitud de la noticia remitía al año 1904, cuando Alomar había concebido ese término “futurisme” en una conferencia en el Ateneo de Barcelona el 18-VI-1904 y, poco después, entre 1907 y 1910, aparecían tres publicaciones catalanas, en Barcelona, en Terrasa y Vilafranca del Penedés, con el mismo nombre; razón ésta por la que Alomar, ante el nacimiento del movimiento futurista internacional, demandará la paternidad de la palabra (72).

Las siguientes menciones futuristas, según Ricard Mas, aparecen en 1912 en relación con un artículo a la exposición cubista de las Galerías Dalmau (73), con el intento fallido de una exhibición de pintura futurista y cubista en el Real Círculo Artístico por iniciativa de su presidente Lluís Masriera i Rosés (74) y con la publicación de *El futurismo*, por la editorial Sempere de Valencia que trataba de una versión libre de la presentada en Francia en 1911 sobre escritos futuristas (75). Dos años después, los catalanes E.C. Ricart y Rafael Sala visitan Italia y en el café florentino Giubbe Rosse entran en contacto con el futurismo de la mano de Giovanni Papini y Ardengo Soffici. Más tarde, el papel realizado por la librería de las Galerías Layetanas como sede de

encuentro de revistas y libros de vanguardia europea ponen en conocimiento la progresiva difusión del movimiento a través de algunos catalanes como J.V. Foix, Salvat Papasseit, López-Pico, Joaquim Folguera... y de pintores, como los mencionados anteriormente, E.C. Ricart, Rafael Sala o el uruguayo Rafael Barradas.

En cuanto a la prensa madrileña, si en agosto de 1910 aparecía en la revista *Prometeo* la *Proclama futurista a los españoles*, en el mismo mes E. Gómez Carrillo, el articulista de *El Liberal* que desde París realizaba sus crónicas, daba a conocer al público de la capital la recién aparecida novela del líder futurista, *Mafarka Le Futuriste*. Se trataba, aunque la anterior había sido protagonizada por la Serna, de la segunda ocasión en que se hablaba del futurismo de manera más extensa en la capital. Esta vez, su tema se centraba en la literatura futurista y, en concreto, según Gómez Carrillo, en su modo de expansión. Al igual que en *La Fundación y Manifiesto del Futurismo*, Marinetti continuaba su estrategia de propagar su obra literaria mediante una hoja volandera, método que eclipsó al cronista:

“En el bulevar, hace un momento, me han dado un hoja impresa. Yo creí que era un anuncio de teatro y estuve a punto de romperla, después de haberla cogido maquinalmente. Pero con estas letras enormes del título me llamaron la atención: ‘MAFARKA LE FUTURISTE’. ‘Mafarka’ no me es desconocido. Mi amigo Marinetti ha publicado una novela con el mismo nombre. Sólo que, claro, no puede tratarse de tal libro” (76).

Gómez Carrillo ponía de manifiesto el anuncio de una publicación propagandística con un tema literario elogiada anteriormente por la prensa. El título del folletín “Una novela de Marinetti, glorificada por Rachilde” había sido ensalzada por la directora del diario francés *Mercure*, quien escribió:

“Todos leímos los ‘Cantos de Maldoror’ en su tiempo, y todos nos acordamos de frases como aquella de ‘Falo desarraigado, ¿por qué saltas así?’; ‘Mafarka’ me ha producido el mismo efecto que los ‘Cantos de Maldoror’, pues hay en la novela de Marinetti un personaje que toca el piano con las manos manchadas de sangre” (77).

A pesar de los escasos elogios que recibe el escritor italiano por Rachilde, como reconoce en su artículo el cronista de *El Liberal*, se evidenciaba un claro cambio en aquella novela que había nacido tras el *Manifiesto Futurista*. La literatura pasaba a ser anunciada mediante la publicidad pero con un contenido anteriormente juzgado por la prensa; de esta manera, la labor crítica hacia su autor se anticipaba a la lectura del público. Se asociaba pues, el carácter o el concepto futurista de Marinetti, en concreto, sus principios estéticos, con una aplicación a la vida moderna, que según E. Gómez Carrillo, suponía *“la obra de una gran poeta italiano. Se trataba de ella a la moderna; más aún, a la futurista... Por primera vez, un autor no tenía miedo de poner sus actos de acuerdo con sus principios y de aplicar a la vida las teorías de su estética” (78).*

Una semana después, la crónica parisina sobre el futurismo volvía a ser noticia en Madrid. De nuevo, el articulista de *El Liberal* se encaraba con la iniciativa de Marinetti. “La moda intelectual”, como titulaba su escrito, venía a representar una sucesión de nombres de literatos que simbolizaron en su época los sentimientos más fuertes de una nueva generación, desde el Renacimiento con los apuntes de Leonardo, pasando por Barrès, Paul Adam, Maurice Maindron, Claude Ferrare, Rosny, Louis Bertrand, Charles Gerrioux, Daniel Losueur, Jean Rochepin... incluso hasta el propio Julio Verne. Los futuristas reemplazarían a la literatura anterior configurando una nueva generación, primordial incluso en su enardecedora participación propagandística. Su estética

encarnaría “la creada por el automóvil, por el submarino, por el aeroplano, es la estética que exalta las voluntades, que despierta los deseos de lucha, que fortifica las atrevidas vocaciones, que familiariza con el peligro, que robustece el orgullo, que temple, en una palabra, el alma, cual si fuera una espada de combate” (79).

Sin embargo, como anotaba Gómez Carrillo, si se suprimían algunos de los vocablos como “destrucción”, hallaríamos “una expresión típica de lo que es el ideal de los adolescentes de nuestros días. ¡Ideal de automovilistas y de boxeadores! - exclama con desdén el pobre Peladan, cuya teoría de la decadencia latina se ha desvanecido a los primeros albores del despertar de las nobles fuerzas triunfantes...” (80), un proyecto literario que, como la citada lista de literatos, vendría a configurar una nueva generación en su tiempo pero que, además, clamaba un progreso moderno e inmediato para la sociedad en que vivía.

Otra de las alusiones de la época sobre el futurismo proviene de la pluma de Luis Ruiz Contreras (81), amigo personal de Ramón Gómez de la Serna, quien en su correspondencia particular - publicada en 1950 - envía una carta a su amigo Marinetti. Al recibir la novela *Mafarka Le Futuriste*, reprocha a Marinetti la inexistencia del programa futurista en su novela, programa que había tenido la ocasión de leer en *Prometeo*, revista en la que trabajaba desde hacía años. Es más, incluso, y a pesar de la aparición de *La proclama futurista a los españoles*, le invita a lanzar otra más radical para España y América en donde los nuevos ideales futuristas anclen en la sociedad moderna (82). Sin embargo, la aparición de dicha novela trajo como consecuencia los primeros enfrentamientos con el movimiento futurista. Marinetti es apresado durante una sesión futurista y, en octubre, es imputado de agravio al decoro por el tribunal de Milán aunque más tarde sería absuelto y puesto en libertad.

Las siguientes vías que tomó el futurismo en relación con las artes plásticas fueron, tras la primera aparición de su fundación, la publicación de otras proclamas. Después de un breve encuentro con Marinetti se constituye la dirección del movimiento futurista, ubicada en la calle Corso Venecia, 61 en Milán; el 11 de febrero de 1910 se lanza el primer *Manifiesto de los pintores futuristas*, firmado por Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, al que le siguió *La pintura futurista. Manifiesto técnico*, firmado, también, por los anteriores. Más tarde, en febrero de 1912, se celebra la famosa Exposición de la Galería Bernheim de París, en cuyo prólogo al catálogo *Les Peintres Futuristes Italiens*, se difunden los principales ideales que se barajaron en la conferencia sobre pintura futurista, difundida por Boccioni en el Circolo Internazionale Artistico de Roma (29 de mayo de 1911). A esta muestra, le siguieron otros textos teóricos como el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, del pintor y escultor Umberto Boccioni (11 de abril de 1912), “Los futuristas plagiados en Francia”, artículo de la revista italiana *Lacerba*, el 1 de abril de 1913; *La imaginación sin filamentos y la palabra en libertad. Manifiesto futurista*, por F.T. Marinetti, el 11 de mayo de 1913; “El dinamismo futurista y la pintura francesa”, en la revista *Lacerba*, el 1 de agosto de 1913; *La pintura de los sonidos, los rumores, los olores. Manifiesto futurista; El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica. Manifiesto futurista*, por F.T. Marinetti, el 18 de marzo de 1914; el libro de Boccioni *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plastico)*, publicado en marzo de 1914 en Milán, etc.(83).

En 1915 la constatación de un conocimiento más sólido sobre el futurismo en Madrid parte de la circulación del libro de Boccioni, *Pittura Scultura futurista*

(*Dinamismo plastico*) publicado en Milán en marzo de 1914 (84) que poseía la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid (85) y algunos críticos de arte. Estas referencias parecen confirmarse en las alusiones sobre el futurismo que realizan algunos críticos, entre ellos, Ramón Pulido y José Blanco Coris. El primero, como veremos, en relación con la Exposición de Pintores Íntegros (marzo de 1915) (86) en donde se alude, incluso por orden tal y como aparece en el libro, a Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini y Soffici, y el segundo, en conexión con la muestra que realiza Celso Lagar en la Galería General de Arte (marzo de 1917) en Madrid, en cuyo artículo José Blanco Coris menciona el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (abril de 1912) de Boccioni y *La pintura de los sonidos, los rumores, los olores*, ambos publicados en dicho libro (87).

También podemos destacar algunas revistas que se harán eco del movimiento como *La Esfera* (88). En ésta debe señalarse una vez más la influencia del libro de Boccioni sobre todo en el artículo de Federico Giolli, titulado “Los futuristas italianos”, publicado el 29 de agosto de 1914 y acompañado de seis ilustraciones: *Dinamismo del ‘Baile Tabarin’*, de Severini; *Síntesis de los movimientos de una mujer*, de Russolo; *Funerales de un anarquista*, de Carrà; *Las despedidas (estados del alma)* y dos esculturas, *Cabeza, luz y casa*, *Formas de continuidad en el espacio*, de Boccioni. Precisamente de estas seis obras cinco habían sido publicadas en el libro de Boccioni, excepto *Funerales de un anarquista* de Carrà.

Algunos de los escritos, actos y exhibiciones futuristas tuvieron un eco artístico en numerosos pintores. En el caso español, artistas que volvían de Italia y París muestran los primeros detalles futuristas en las artes plásticas españolas, reflejadas en las obra de arte, principalmente, de Rafael Barradas y Celso Lagar (89).

Como veremos Celso Lagar se encontraba en París entre 1911 y 1914, donde pudo asimilar algunos de estos manifiestos y ver “in situ” la exposición futurista en la Galería Bernheim, al igual que el uruguayo Rafael Barradas quien, a finales de 1913, se encontraba en alguno de estos dos destinos de primer orden vanguardista, París o Milán. Ambos, individualmente o en común, alumbraron con sus notas estéticas el deteriorado ambiente artístico español. El primero, desde enero de 1915, con la aparición de un nuevo “ismo” al que llamó Planismo, exhibido en la galería Dalmau de Barcelona y en sus posteriores exposiciones en Madrid y Bilbao; el segundo, con su vibracionismo, expuesto por primera vez en marzo de 1918, de nuevo en las salas Dalmau.

II.3. LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS (MARZO 1915).

La Exposición de Pintores Íntegros organizada por Ramón Gómez de la Serna constituye el segundo episodio de vanguardia artística, el primero si hablamos de la presentación pública de obras cubistas, que se producía en Madrid. Se celebró en marzo de 1915, desde el día 5 al 15 de ese mes en el Salón de Arte Moderno y en ella participaron cuatro artistas: Diego Rivera, María Blanchard (María Gutiérrez Cueto), Luis Bagaría y el escultor Agustín Choco. El catálogo a la muestra fue escrito por Ramón, en cuyo prólogo dividía su discurso en varias partes, de tal manera que el hilo conductor que va desarrollando el texto desemboca en la alternativa de un “arte nuevo” frente al arte tradicional de los museos.

En el primer párrafo - a modo de introducción - diferencia de forma tajante el arte académico, al que denomina como *“el de los otros”*, representado por los que *“no tienen más que la mujer de blanda pasta y, a veces, lo que llaman huecamente el arte, ese arte unilateral y desprovisto de ellos y de sus instintos necesarios”* (90), del arte nuevo o de vanguardia, que equipara con sus greguerías porque comparten *“la discreción ruda y bastante de sus cosas, de eso que llaman naturaleza muerta y de lo otro”* (91). Convencido, se refiere al *“arte nuevo”* como aquél que siente un amor por las cosas, *“un amor confidencial, repleto, atrevido, crapuloso, largo, numeroso. No es el amor provocado por su fisonomía, ni un amor con el que nos demos prueba de una ofensiva caridad, sino el amor lleno de confianzas, de contrastaciones, de parecidos, de paradojas, de extrañezas, de adivinaciones. El amor que nos convence y que convence a las cosas”* (92).

Ramón, al referirse en plural a *“nosotros”* a los integrantes del catálogo, lo hacía principalmente a Diego de Rivera y María Gutiérrez Cueto, quienes traían sus experiencias *“in situ”* de París y que debieron influir de manera decisiva en la concepción de su discurso, pero también aludía al pequeño grupo de artistas refugiados de la guerra europea y venidos desde el barrio parisino de Montparnasse. Junto a Ramón Gómez de la Serna, Diego de Rivera y María Gutiérrez Cueto, se va a configurar un excelso grupo de artistas en Madrid, entre ellos Angelina Beloff, Lipchitz, Robert y Sonia Delaunay, Marie Laurencin y su esposo, el alemán Otto Waetjen, así como los pintores japoneses Foujita y Kavashima; procedentes de México se reúnen también Alfonso Reyes, el arquitecto Jesús Acevedo y el pintor Angel Zárraga; y viejos amigos de tertulias madrileñas como Ramón Valle-Inclán y Julio Antonio (93).

De estos encuentros y de sus viajes anteriores, Ramón debió conocer el arte que se barajaba en París, prueba de lo cual es el desarrollo de las partes posteriores de este catálogo. Ramón, al escribir sobre el amor por las cosas de la naturaleza como algo lleno de semejanzas, se dirige, quizás sin quererlo, al famoso diálogo escrito por Platón sobre la Belleza entre Sócrates y Plotarco, el *Filebo*, tan popular entre los pintores cubistas de París (94) y, en concreto, en Diego de Rivera quien, años antes, durante sus estudios en la Academia de San Carlos de México, tuvo por maestro a Santiago Rebull. Éste, en una de sus clases, le había hablado sobre los conocidos “Diálogos socráticos” de Platón (95).

En el apartado núm. II del prólogo al catálogo sobre los Pintores Íntegros, Ramón explica la razón del término “íntegros”, concepto del que hablaremos después y, lo que es más importante, señala - si de alguna manera podía definirse hasta entonces en Madrid, donde no se había visto nunca - la evolución del cubismo:

“...comenzaron por el principio, planteándose el problema con todas sus determinantes, quizás obscureciéndole un poco, porque las iras que suscitó su revolución necesitaban ser cegadas con dureza implacable, vitriolando al público sin compasión. Después, a la visión total del objeto que ansiaban representar sucedió la visión simpática en la que, sin olvidar lo que de voluminoso tiene cada cosa, y sin dejar de contar con el espacio, un criterio selecto y particular decide ciertas cuestiones; después, atendieron con arrojo a la cantidad de emoción que en ellos despertaban las cosas...” (96).

El propósito de Ramón Gómez de la Serna era enseñar al público madrileño, a modo de manifiesto, la llegada de una nueva concepción en arte que sobrepasaba al cubismo y al futurismo, adelantándose así a la propia modernidad de estos ismos.

“Ante todo - dice Ramón -, al tener que clasificar a estos pintores no los he llamado ni cubistas ni futuristas ni ningún otro ista por el estilo, porque no son nada de eso. Son, ya que hay que envolverles en una sola palabra, los pintores íntegros” (97).

Ramón parte de la base que todos ellos fueron cubistas y con el tiempo habían logrado llegar a esquemas más definitivos y renovadores. En realidad, si nos detenemos cronológicamente en marzo de 1915, cuando tiene lugar la Exposición de Íntegros, el grupo cubista se ha dispersado totalmente y muchos de ellos actúan individualmente. Se han desarrollado las diversas fases del cubismo, sucesivamente la analítica, hermética y sintética, y muchos artistas han llegado a París para conquistarlo entre ellos Diego de Rivera, quien participa en numerosas exposiciones de la Sociedad de Artistas Independientes y convive con las nuevas propuestas de Picasso, Gris, Mondrian... Por otro lado, María Gutiérrez Cueto obtiene en 1909 una beca de la Diputación y el Ayuntamiento de Santander y se traslada a París. En 1911 y 1912 comienza a relacionarse con Gris, Lipchitz y Diego de Rivera. Ahora, de vuelta a Madrid, María Gutiérrez Cueto y Diego de Rivera van a contar con el apoyo de Ramón Gómez de la Serna, pero hemos de preguntarnos por qué. Si esbozamos en breves trazos la evolución del cubismo en estos pintores, especialmente en Diego de Rivera - por sus experiencias más tempranas a este ismo que María Blanchard - veremos el interés de Ramón por su Exposición de Íntegros.

Diego de Rivera, tras su educación en la mexicana Academia de San Carlos, donde le instruyen en la tendencias del simbolismo, en los modelos ingrescos de los “nazarenos” Cornelius y Overbeck, en el naturalismo del catalán Antonio Fabrés, en el impresionismo y el neoimpresionismo, realiza varios viajes a Madrid, Bélgica, París y

Londres. De vuelta a París se reencuentra con María Blanchard y Angelina Beloff, a quienes había conocido en su viaje a Bélgica, que ahora estaban trabajando en el taller de Anglada Camarasa. En 1913, atraído por el arte de Zuloaga y el paisaje castellano, regresa a España, concretamente se instala en Toledo, donde descubre la pintura de El Greco; de nuevo en París, en 1912 y 1913, expone en la galería Bernheim-Jeune (98). Influido por las formas alargadas del Greco y sus concepciones geométricas se incorpora a las filas del cubismo, integrándose por completo en la vanguardia parisina, al lado de personajes como Apollinaire, Alexandre Mercereau, Roger Allard, Blaise Cendrars, los compositores Stravinsky y Satie, Morgan Russell, los Delaunay, Léger, Chagall, los cubistas de Puteaux (entre los que figuraban los hermanos Duchamp, Kupka, De la Fresnaye, Gleizes y Metzinger) y los rusos Larionov y Gontcharova (99).

En 1914 conoce a Juan Gris y comienza a relacionarse con Picasso. Hasta entonces el cubismo de Diego de Rivera, según Ramón Favela, *“había adquirido un estilo muy personal que contenía elementos derivados de El Greco, de los cubistas cezannistas de los Salones, de Juan Gris, con calidades muy mexicanas de superficies y texturas delicadamente toscas y colores exóticos muy saturados...”* (100). En la primavera de este año, Diego de Rivera inaugura su primera y única Exposición individual en París, en la galería Berthe Weill, en donde expone varios paisajes de Toledo, algunos dibujos y acuarelas pero lo más importante es el prólogo al catálogo. Está sin firmar aunque se presupone que su autor fue Berthe Weill, el cual vertía numerosas acusaciones contra Picasso (101). Después de este incidente exhibe sus cuadros en la Sociedad Manés de Praga (102), y en el Salón de los Independientes. Como vemos, cuando llega por fin a Madrid, “la carta de presentación” que presentaba este neocubista para Ramón Gómez de la Serna era larga e interesante.

Para caracterizar el arte del joven pintor mexicano, Ramón Favela cita el artículo del crítico peruano Francisco García Calderón (103), en donde se cuenta principalmente la evolución de sus obras artísticas, y del que reproducimos el siguiente párrafo: *"En varias escuelas nuevas- cubismo, orfismo, neocubismo, simultaneismo, futurismo, cerebrismo- este joven pintor halla tendencias sanas. ¿Es Rivera cubista o neocubista? Se inclina a las nuevas tendencias y, dentro de ellas, busca libremente su camino... Rivera es (ahora) cubista. Sin embargo, mantiene su autonomía en el seno de inmensa ola..."* (104).

Ramón Gómez de la Serna no dudó un momento en realizar una Exposición reuniendo las nuevas obras de Rivera y Blanchard elaboradas en Mallorca, en las que debió presentir un escándalo mayor en la capital madrileña que en la parisina. Las alusiones que hace al cubismo son concisas aunque parecen remitir al libro de Guillaume Apollinaire *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913) (105) que debía conocer. Principalmente, aludía al problema de la representación total del objeto desde sus diversos aspectos: de frente, de lado, desde lo alto, el interior, etc., y al problema del espacio. De esta forma se pasaba de la fase analítica a la sintética que, ya desde 1912, giraba en torno al resumen de la apariencia de un objeto a su forma geométrica y que Ramón explicó de la siguiente manera: *"sintetizando cada vez más, prescindieron hasta de lo que creyeron más imprescindible, y lo sugirieron dado el momento en que, coincidiendo sus consideraciones, resulta más conseguida la materia aparente..."* (106).

En una fase posterior, según Ramón, se suprimen algunas proporciones para llegar a desentrañar el objeto, expresión que se asemeja a la que Guillaume Apollinaire dió sobre Picasso, en fase precubista, cuando le comparó con un cirujano que no representaba sino diseccionaba (107), y llegar, finalmente, a una "ley cubista" donde *"han*

ido recobrando así su arbitrariedad, aunque en un mundo nuevo y luminoso, ya en ese trance de decisión su porvenir resulta indefinido, sospechándose que las asociaciones de ideas, de colores, de cosas y de esquemas serán cada vez más varias, más estupendas, mas vibrantes, más definitivas..." (108).

Por último, Ramón Gómez de la Serna se refiere a ese "porvenir indefinido" del cubismo, en donde las experiencias individuales se estaban haciendo cada vez más patentes, como consecuencia de la Gran Guerra que había provocado la dispersión del grupo cubista. Además, esas entidades - en concreto, la de objetos o cosas a las que alude - son, quizás, algunas de las composiciones en las que, ya desde primeros de 1914, Rivera había empezado a experimentar con la mezcla de arena y otras materias que se había iniciado en 1913 con el cubismo sintético; y la de los colores, relacionado con el simultaneísmo de los Delaunay.

En el apartado núm.III de su discurso arremete de nuevo contra la pintura de caballete, principalmente contra el retrato museable, calificando de "muchedumbre" a aquellos burgueses que poseen o encargan obras de este tipo frente a los nuevos retratos que ofrece la pintura nueva: "*¡Sus retratos no serán nunca, además, como esos retratos anónimos cuyo personaje se desconoce y que se quedan idiotizados, mirones, absurdos, teniendo la fácil y grave mirada que quieran los turistas, o los dilettantis (sic) suaves y melindrosos*" (109). Imágenes nuevas, como las de los Pintores Íntegros, que se diferencian de las académicas porque, dice Ramón: "*Ellos, llenos de sensatez, evitan a sus modelos esa falsa semejanza, sin transpiración y sin ideas, que les harían parecerse demasiado a la especie vergonzosa. Ellos saben que las cabezas son iguales a las cabezas porque hay demasiados elementos deleznales que las asemejan y tienden a*

prescindir de ellos e intentan el frente, el perfil y la espalda. Afirman la idea del cráneo, y en vez de dar la superficialidad consagran con su reciedumbre y su rotundidad el carácter. Intentan dar la cifra del parecido, la cifra personal e intransferible, siendo, quizás, el retrato lo más hermético de su arte porque quizás no se debe conocer a quien no se ha revelado antes ante nosotros, por más que este apotegma vaya contra la vanidad del retratado y, sobre todo, contra los hombres que tienen muchas condecoraciones y una banda de moiré” (110).

En el apartado núm.IV continúa su reflexión sobre el cubismo, en concreto, sobre su realización técnica (111). Las reglas de perspectiva lineal permiten un único punto de vista, que Ramón, como tantos otros, considera engañoso. El descubrimiento de los cubistas fue representar una tercera dimensión mediante la superposición de planos que permite ver el objeto en el espacio con sus múltiples aspectos, sin que esto lleve al aburrimiento del que habla Ramón Gómez de la Serna: “*¿Por qué también si en la tarde sólo una pincelada de luz nos ha atraído o sólo una masa ingente y venerable, simultanéandose esa atracción con la de otras cosas - un antojo de forma o de color - no ha de reproducir el pintor esas cosas con la exclusión de todos los detalles inútiles y sobrantes? ¡ Cobardía inaudita, miedo a la sombra de uno y cochina mentira por exceso de verdad ruin, de formalidad y de etiqueta en esos momentos!*” (112), introduciéndose en el futurismo relacionado con la defensa del movimiento (113) ante lo estático del cubismo, que derivará en una de sus variantes como fue el simultaneísmo.

El concepto de simultaneidad es imprescindible en la vanguardia europea desde primeros de siglo, incluso Apollinaire en su *Simultanisme-Librettisme* (1913) observa este aspecto en las innumerables visiones del objeto que, más tarde, serán fundamentales en el orfismo de Robert Delaunay comenzado ya en la serie de Villes y Tour Eiffel. A pesar de la incógnita de la fecha en que se conocieron estos pintores - Robert y Sonia

Delaunay y Diego de Rivera (114) - es cierto que el artista mexicano utilizó el concepto de simultaneidad en sus composiciones a través de planos rectangulares como se pudo observar en algunos de los retratos que presentó en la Exposición de Íntegros. También podríamos mencionar otra influencia como el posible conocimiento personal entre los tres - los esposos Delaunay y Ramón Gómez de la Serna -, quienes como veremos estaban presentes en el escenario español desde el verano de 1914 en el País Vasco y en Madrid hasta el verano de 1915.

En el penúltimo apartado, Ramón dedica un extenso párrafo a cada uno de los expositores de la muestra relatando lo más importante de lo que presentan, con especial atención a Rivera, *“ese Buda que anda con la pesada solemnidad del bronce y que sonríe siempre, acogiendo así todas las cosas, tanto el crimen como la belleza, presenta algo exuberante, sangriento y originalísimo...”* (115). El arraigado mundo de las ideas decimonónicas de donde provenía Ramón le hacen dudar de su concepto de lo nuevo, o bien, a modo de greguería, concibe un crimen aquello, el cubismo, que ha matado al arte de la belleza y del que, a pesar de ser sangriento, le atrae la originalidad, idea que mantiene para su Exposición de Artistas Íntegros. Alude, también, a las marinas que presenta Rivera como aquella *“sensación íntima y diferente del mar con su base estricta de realidad...”* (116) y a uno de los retratos que expone: *“- intenso, lleno de arquitecturas y de proyectos - como en los paisajes jugosos, quebrados y llenos de la robustez natural...”* (117) que no fue el retrato cubista de Ramón (118) sino el de su amigo el arquitecto Acevedo. Terminaba señalando el cuadro de la Torre Eiffel, pintado en noviembre de 1914, *“esa glosa a la guerra, espeluznante, sobria, sin alardes de estampa, seria y escalofriante”* (119).

Ramón continúa su discurso explicando por qué otro de los participantes, el caricaturista Luis Bagaría es, de alguna manera, “íntegro” (120). Según Miguel Pérez Ferrero, Bagaría, tras la inauguración del 3 de febrero de 1912 del periódico *La Tribuna* dirigido por Cánovas Cervantes - uno de los caricaturizados por Bagaría en para la Exposición -, se acreditaba como caricaturista en el bando de Atenas, junto a Ramón Gómez de la Serna, Tomás Borrás, Enrique de Mesa y Bartolozzi, frente al de los beocios (121), nombres con los que se denominaron los dos grupos que formaban la redacción del periódico. A partir de esta colaboración en común, aunque también puede atribuirse los orígenes de esta relación en la revista *Prometeo* (122), Ramón y Bagaría mantuvieron una gran amistad que duró más de los cuatro años que el artista catalán trabajó como ilustrador en *La Tribuna*.

Desde 1914 Madrid se convierte en un centro difusor del desarrollo de la caricatura, sobre todo, en sus revistas gráficas y en los concursos anuales de José Francés para estos artistas (123). Además, la nueva generación de 1914 encabezada por José Ortega y Gasset proyecta una visión renovadora de la política del país distinta de la anterior, consecuencia de la Gran Guerra. Bagaría se adhiere a estas nuevas propuestas culturales hasta el punto que, como dice Antonio Elorza, “*el distanciamiento se establece en el campo el lenguaje, de las formas curvas de procedencia modernista, que presiden tanto la línea de sus dibujos como sus razonamientos*” (124).

Lo que observó Ramón Gómez de la Serna en el arte de Luis Bagaría fue un gran cambio en su dibujo “*atrevido, simplificador y voluntarioso*” (125) que aunque nada tenía que ver con el cubismo de Diego Rivera y María Blanchard o el primitivismo de Agustín-

Choco, sí adquirirían ese concepto de “íntegro” que tanto en el arte de los anteriores como en el del propio Bagaría suponía un carácter renovador en su pintura, que el escritor entendió como *“corazonadas tan sinceramente dichas y una luz tan tierna y personal, que se entra en el medio que describe; porque si en los lienzos de Bagaría nada se desplaza como en los lienzos de Rivera y María Gutiérrez, sin embargo, también transita Bagaría por ellos”* (126). Las simplificaciones geométricas que se advertían en sus caricaturas que, incluso, Ramón pudo considerar como connotaciones alusivas o semejantes al arte de Rivera o Blanchard, las desarrolló en un extenso artículo, publicado seis meses después de la Exposición de Íntegros, igual que hizo con Rivera (127), dedicado únicamente al arte de Bagaría. Se trata, sin duda, por sus aportaciones en el arte de la nueva etapa del caricaturista, de un documento que desvela parte de las incógnitas de su participación en Íntegros (128).

Por su parte, María Gutiérrez es considerada por Ramón como *“viajera que acaba de llegar de vuelta del país de las oscuras cavernas y del país de las cumbres radiantes”* (129). Si analizamos esta frase con exactitud y haciendo hincapié en los viajes de Blanchard y Rivera nos damos cuenta que Ramón habla del mundo de las oscuras cavernas protagonizado por el centro neurálgico como era por aquel entonces París y sin embargo, Mallorca, lugar donde habían pasado una breve estancia para instalarse después en Madrid, es el país de las *“cumbres radiantes... de grandes bosques de flores inmensas y de árboles y cumbres mucho más inmensas que las flores...”* (130).

El arte de Blanchard muestra, según Ramón, *“un infinito de cosas pintadas conjuntamente, escogiendo de una la arista convincente y de otra el mango, sobre tal cantidad de*

pequeños planos y tan numerosa profusión de claros oscuros que adquiere cierta confusión el lienzo” (131). Denominar oscuras cavernas al país originario del cubismo, confusión de pequeños planos en los lienzos de Blanchard, cosas sangrientas en los de Rivera, etc. no es un apoyo sincero a la integración de este nuevo ismo en la capital madrileña sí, por el contrario, una manera más de provocar al espectador.

Por último, Agustín o “el Choco”, el salvaje, representa *“el hombre sin prejuicio ninguno y sin ideal, el manchego que labra el campo, el hombre rústico que sólo ha estado una vez en el Museo, que no sabe leer ni escribir, que no ha aprendido de nadie, que se deja engañar ingenuamente y un día cree que un gigante que quiere ver sus cosas, al no poder entrar en el cuarto en que trabaja, asomara un ojo tremendo por la ventana; otro día cree de verdad que sus cosas valen un millón, y espera al multimillonario que le anuncian, que ha anunciado su llegada desde Chicago. El no sabe explicar sus cosas, aunque es lo bastante prudente y ecléctico para admitir todas las explicaciones...”* (132), que Ramón pretende convencer del primitivismo de este hombre, a pesar de haber ingresado en un taller, para evocar el mundo de lo antinormativo, relacionado con las teorías que circulan por Europa durante esta época o los matices puros del arte infantil.

Finalmente, fiel a su ideal - *“hay que ir al público y conquistarle”* (133) - se pregunta cómo acogerán la muestra los críticos. Estos no entenderán su Exposición; por eso, dice Ramón, *“gocemos nosotros, los muy solitarios, las primicias succulentas, que ya en el porvenir, cuando hayan acabado en la pintura las improvisaciones, las oratorias, las cosas, oscuras, embetunadas, neutras y pasmadas,... pero dejándonos un fondo acre que callamos, estas obras integras serán la diversión y el consuelo que eviten esa jaqueca, esa parálisis parcial, esa neuralgia que provocaban antes los museos y ante las nuevas cosas expuestas acreceremos todos los días la vida en vez de padecer el éxtasis angustioso, quieto y llano de ahora”* (134).

II.4. LENGUAJES ARTÍSTICOS DE LA EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS

Después de las dos proclamas sobre el futurismo presentadas por Ramón Gómez de la Serna, el siguiente fogonazo de actualidad vanguardista en Madrid fue, como hemos visto, la presentación del cubismo. Tal y como exigía el evento Ramón se ocupó de todo, de tal manera que constituyese un espectáculo difícil de olvidar. La presentación del grupo de Pintores Íntegros al público madrileño resultó tan escandalosa que el propio Ramón fue incapaz de omitir, años después, en su *Automoribundia*, el siguiente comentario:

“Va a ser la primera exposición cubista que va a ver España, y en un salón de Arte de la calle del Carmen se montan los cuadros y las esculturas. Me exigen que yo hable el día de la inauguración, pero yo exijo por mi parte que para que el público no discuta mis palabras contrastándolas con el potente misterio de los cuadros, estén cubiertos durante la conferencia. Así se hace y la concurrencia me escucha sin escándalo, encabezado el público de artistas y curiosos por don Ramón del Valle Inclán, que bajaba los ojos mientras escuchaba. Se quitan los paños que cubren los cuadros y las polémicas airadas comienzan, rogándole yo a Diego Rivera que no vuelva al salón, porque Diego quería usar contra los filisteos su gran bastón hecho con un tronco de árbol. En el interregno de esa muestra de Arte nuevo, Diego pinta mi retrato cubista y se expone en el escaparate de la misma Sala de Exposiciones, pero al segundo día se recibe una comunicación de la policía mandando que se retire el cuadro por cómo está provocando un escándalo público constante. La nueva simiente ha sido lanzada y nosotros reimos y discutimos llenos de fe en la renovación del decorado íntimo de la vida...” (135).

Aunque no había sido, como proclamaba Ramón Gómez de la Serna, la primera Exposición cubista en España, ya que tres años antes el galerista Josep Dalmau se había adelantado con la muestra colectiva de arte cubista, si pudo haber tenido un carácter

favorecedor o difusor en aquellos artistas que, exiliados por la guerra europea, llegan a Madrid, como el pintor mexicano Diego de Rivera pero quedaría, muy lejos, por otro lado, de poder ser identificada con el aspecto de promotor de arte de vanguardia internacional que tuvo Josep Dalmau .



Interior de la Exposición de Pintores Íntegros

(*Heraldo de Madrid*, 8-3-1915)

Aun hoy en día, se pueden observar algunas muestras de veracidad de los paños que estuvieron tapando los cuadros en uno de los rincones de la sala, quizás en la única

fotografía que existe (136), mientras Ramón Gómez de la Serna pronunciaba una conferencia - el prólogo al catálogo - para presentar e inaugurar el grupo de Artistas Íntegros. Ateniéndonos al catálogo, las obras presentadas fueron cuarenta y una y sus participantes cuatro: Agustín-Choco, quien presentó diez esculturas (*Adán y Eva* (relieve), *El hombre* (cabeza), *La mujer* (cabeza), *El niño* (cabeza), *El hombre de la barba* (cabeza), *El viejo* (cabeza), *La maga* (busto), *El mudo* (estatueta), *El monstruo* (grupito) y *El guerrero* (relieve); Bagaría, con tres cuadros -*Avila*, *La torre* y *La plaza* - y ocho retratos; Gutiérrez Cueto exhibía ocho obras: *Academias*, *Naturaleza muerta, núm.1*, *Naturaleza muerta, núm.2*, *Figura en movimiento*, *Cabeza sobre fondo blanco*, *Cabeza sobre fondo verde* y "*Madrid*"y, finalmente, Rivera con trece obras, seis pinturas de Mallorca datadas en 1914, una de Madrid, también de 1915 y seis retratos realizados en 1915.

Sin embargo, si examinamos con detenimiento las críticas a la Exposición de los Pintores Íntegros, como haremos en el siguiente apartado, uno de ellas afirma la presencia de dos o tres escultores más, que dejan entreabierta la posibilidad de algún otro participante, o por el contrario, de que se trate de una confusión: "*Ya tenemos cubismo, y del más definitivo y característico. Un pintor mejicano, el señor Rivera, de quien nos aseguran que antes de dedicarse al nuevo arte, pintaba razonablemente, una señorita Gutiérrez, de la que se presume, en medio de la incompresible manera a que hoy se dedica, una dibujante de trazo certero, algún pintor más, y dos o tres escultores. Son los heraldos de la nueva religión pictórica y escultórica, cuyo iniciación en España se exhibe para la admiración del público en un establecimiento de la calle del Carmen*" (137).

No obstante, después de revisar numerosos escritos de Ramón, entre ellos su libro *Automoribundia*, que informan de la llegada de París del escultor ruso Lipchitz y del mexicano Diego de Rivera (138) y un extenso artículo dedicado al escultor con dos imágenes, *Ecuyère* y *Mujer*, publicado en *Renovación Española*, el 27 de junio de 1918, que reproduciría completo años más tarde, en 1931, en su libro *Ismos* refiriéndose al Lipchitzmo (139). El escultor ruso vuelve a París en mayo de 1915, y en una carta dirigida a su amiga María Blanchard, el 10 de mayo de 1915, corrobora su estancia en Madrid (140). Sin embargo, y pese a algunas coincidencias creemos que no existen datos suficientes para afirmar dicha participación aunque sí podríamos pensar en su presencia como visitante a la muestra, al igual que muchos otros jóvenes artistas españoles como Francisco Mateos (141) y Alberto Sánchez (142) que posteriormente protagonizarían un papel destacado en las artes plásticas españolas.

Las obras presentadas por los artistas íntegros en el Salón Kuhn o Arte Moderno siguen despertando una gran curiosidad por todos los historiadores de este período, en primer lugar porque son, en su inmensa mayoría, desconocidas. Así, de las 41 obras que formaban la Exposición, tan sólo se conoce *El Retrato de Ramón Gómez de la Serna* por Diego Rivera que, en realidad, no formó parte del catálogo original, sino que, más tarde, una vez inaugurada la muestra, se colocó en el escaparate de la sala de Arte Moderno (143). También podemos presuponer la presencia de otras, como la versión de la torre Eiffel que realizó Rivera con alusiones a la guerra, que Ramón Favela ha descrito como *"la combinación de una especie de fantasma de la torre, arriba y dentro de la "Grande Roue" en movimiento, se ve detrás de lo que parecen ser diversas vistas de la proa inclinada de un navío. Planos amplios, inclinados y transparentes que revelan las cornisas de los edificios parisienses, también*

aparecen dentro de marcos puntillistas decorativos y empastados. Más allá de las imágenes icónicas grisáceas del fondo sobresale vigorosamente un edificio de fachada azul verdosa, blanca y roja al final de una calle vacía y protosurrealista” (144) y que aparece reproducida, según nuestra opinión, en una fotografía de *Heraldo de Madrid*, el 8 de marzo de 1915 (el tercer cuadro por la izquierda). Otros fueron, según Ramón Favela, *Plaza Toros*, *La Naturaleza muerta con damajuana (Última hora)* (145), y un desnudo titulado *Madrid*, de María Blanchard (146).

A pesar de la dificultad que supone reconer la mayoría de las obras de esta exposición, hemos localizado algunas más: *Paisaje en Mallorca*, (Colección Martha de Quintana), *Paisaje de Mallorca* de 1914, (Colección INBA-Museo-Casa Diego Rivera en Guanajuaja) y *El Arquitecto*, (Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil (INBA, Ciudad de México) de Diego Rivera; *El rastro*, y *Figura en movimiento*, de María Blanchard.

La aparición de estas obras nos sitúan en uno de los periodos más interesantes de la carrera artística de ambos pintores. En el caso de Diego Rivera sus composiciones fueron realizadas en una breve estancia en Mallorca, donde había trabajado con un cubismo basado en el desarrollo de extensos planos de alargadas formas triangulares y rectangulares que combinaba con motivos típicos de la costa mallorquina como palmeras y cactus que se interponían al paisaje. Se trataba, en realidad, de una simplificación del peculiar cubismo que quiso emprender Mondrian, de quien era amigo Rivera hacia 1912, y que se puede observar en la serie *Árboles* del año 1912 del pintor ruso y, en Rivera, en los cuadros *Árbol y muros* de 1913, (Colección particular); *Toledo*, (Colección particular) y *Árbol* (1913), (Colección INBA-Museo-Casa Diego Rivera en Guanajuaja).

De estos estudios, *Paisaje en Mallorca*, (Colección Martha de Quintana), y *Paisaje de Mallorca* de 1914, (Colección INBA-Museo-Casa Diego Rivera en Guanajuaja) formaron parte de las obras presentadas en el Salón de Arte Moderno.



Diego de Rivera, *El arquitecto (Jesús T. Acevedo)*, 1915

Óleo sobre lienzo, 144 x 11,5 cm.

Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil. Ciudad de México

Otro de sus cuadros fue el mencionado anteriormente *El Arquitecto*, retrato de su amigo el arquitecto Jesús Acevedo a quien conoció a su llegada a Madrid, integrándose en un amplio grupo de artistas, entre ellos, algunos compatriotas como el poeta Alfonso Reyes o el pintor Angel Zárraga. Por lo tanto el cuadro fue pintado a principios de 1915, y no, como afirma Ramón Favela, a su marcha: “*el gran retrato del arquitecto Jesús Acevedo, uno de los últimos cuadros que pintó Rivera antes de salir de Madrid para establecerse en París*” (147). Dicho cuadro invertiría, pues, el proceso que Favela propone por el cual *El*

Retrato de Ramón Gómez de la Serna (1915, Óleo sobre lienzo, 109 x 90 cm, Colección de Plácido Arango) es anterior al de *El Arquitecto*, (1915, Óleo sobre lienzo, 144 x 11,5 cm, Ciudad de México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil) opinión que no compartimos (148).

Sin embargo, el cubismo de Rivera, que pasó inadvertido en la capital de España, mostraba una nueva etapa en su trayectoria artística. Sin duda, sus fases en el cubismo estuvieron delimitadas por tres tendencias o más, que Olivier Debroyse ha dividido cronológicamente en “1911-1913 acercamiento al cubismo, Cézanne, cubismo con algunos elementos futuristas, paisajes y retratos; 1913-1914 cubismo imitativo analítico, estudio del espacio de la naturaleza muerta, papel pegado y 1914-1917 cubismo de Rivera o cubofuturismo, simplificación de la forma, colores intensos, elementos mexicanos y venidos de otras escuelas -puntillismo, academicismo-, retratos cubistas” (149). Continúa Olivier Debroyse estableciendo una conexión con su “forma híbrida de cubo-futurismo que Rivera practicaba entonces provenía probablemente más de Léger y de los cubo-futuristas rusos que directamente de los futuristas. (Se conoce la amistad entre Gino Severini y Diego de Rivera, pero no existe información acerca de las aportaciones de aquél a la concepción pictórica de Rivera)” (150).

Por lo tanto, *El arquitecto* pertenecería a un “cubofuturismo”, que se esfumó tan pronto como Rivera se marchó a París, pero que más tarde volvería a surgir en la Península en otros artistas que influidos recíprocamente lanzarían de nuevo unas obras basadas en la mezcla de determinados elementos del cubismo y del futurismo, como el Planismo de Celso Lagar y del Vibracionismo de Rafael Barradas. También podemos incluir *El arquitecto* no solamente en esa tercera tendencia de la que habla Debroyse, en donde las formas se construyen a base de grandes rectángulos que a veces se entrecruzan

para formar triángulos y rombos sino que, además, muestran claramente influencias de Juan Gris. Como sabemos, a principios de 1914 se conocieron en París y a partir de entonces, empezó a influir en su pintura, como en el cuadro de Juan Gris *Reloj y botella de Jerez* de 1912 (Colección Thompson, Pittsburgh) en la cual podemos observar la disposición romboidal que predominó en Rivera.

Dentro de la producción pictórica del propio Rivera, podemos situar su obra *El arquitecto* en un período en que dominan los retratos de estilo cubista, caracterizados por la presencia de fuertes colores, un interés por el movimiento, presentado principalmente en las cabezas de los retratos, como *El joven de la estilográfica* (Óleo sobre lienzo, 79,5 x 63,5, cm, Colección Dolores Olmedo), *Retrato de Best Maugard* (1913, Óleo sobre lienzo, 226,8 x 161,6, cm Ciudad de México, Museo Nacional de Arte), *Marinero Almorzando*, de 1914, (Óleo sobre lienzo, 114 x 70 cm, INBA-Museo-casa Diego Rivera, Guanajuato) (151), *El Grande de España, (El caballero)* de 1914, (Museo de Monterrey), etc. En esta obra Rivera simula la técnica del “faux bois” que pertenece al papier collé inventada en 1913 por Braque, cuando utilizó en un bodegón papel que imitaba el veteado de la madera y que, además, Rivera ya había utilizado anteriormente en *Naturaleza muerta con balalaika* de 1913 y en *Naturaleza muerta con instrumento de cuerdas*, ambas en la Colección Bergen, Noruega.

Otro de los cuadros que formaron parte del escaparate del Salón Kuhn fue, como vimos anteriormente, *El retrato de Ramón Gómez de la Serna*, que se sitúa en la misma tendencia analítica que *El arquitecto*. A diferencia del anterior, de éste conservamos la descripción constructiva de su retrato, publicado por primera vez en *La Esfera*, el 3 de

noviembre de 1923 y, más tarde, en el ramoniano *Ismos* de 1931 (152). Dicha descripción que ha sido considerada para unos como *"el método que se siguió para pintar su retrato cubista y simultaneista, para el que acuñó el término de retrato 'rotativo'"* (153) y para otros, Rivera *"se vio obligado a recurrir al movimiento: el retrato es una naturaleza 'viva', y admitió en su cuadro otros elementos. Tanto por los temas tratados como por la compenetración de tiempos y espacios, Diego de Rivera se alejaba del cubismo"* (154).

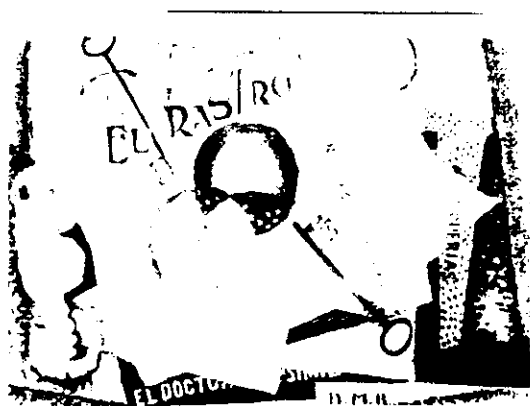


Diego de Rivera, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915)

Óleo sobre lienzo, 109 x 90 cm.

Col. part.

Otra de las obras que podemos apuntar como integrante de la exposición fue *El rastro* (1915, Óleo sobre tela, 27'5 x 38'5 cm, Colección Dolores Olmedo). La inclusión de esta obra se ha basado en la mención de dicho cuadro en las crónicas artísticas como la de A. Bonnat, quien alude al emplazamiento de dicho mercado: "*Esos cuadros que parecen trozo de mosaico o un puesto del Rastro, invitan a la meditación,*" (155).



Diego de Rivera, *El rastro* (1915)

Óleo sobre tela, 27'5 x 38'5 cm.

Col. part.

En el caso de María Blanchard, amiga personal de Diego Rivera y Ramón Gómez de la Serna, presenta siete obras, de las cuales hasta hoy se conoce *Madrid*, por la descripción que hizo de ella el propio Ramón en su libro *Retratos Completos* (156). Aparte de esta obra, María Blanchard también presentó *Figura en movimiento*, denominada ahora como *Nu* o *Eva* y fechada en 1912, en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, donde se encuentra en la actualidad. Como sabemos, su formación juvenil en Madrid estuvo guiada por artistas como Emilio Sala, Alvarez de Sotomayor y Manuel Benedito, quienes se habían distinguido por el dominio en el dibujo académico. Instalada en París, conoce en la Academia Vitti a Anglada Camarasa, quien se convertirá

durante 1909 en su maestro y, más tarde, se acerca de forma natural al colorido fauvista de Kees van Dongen, como *Femme aux Colonnes* de 1910, (Colección particular), o *Tableau* de 1913, (Colección Mlle D.A. Van Dongen, París,).

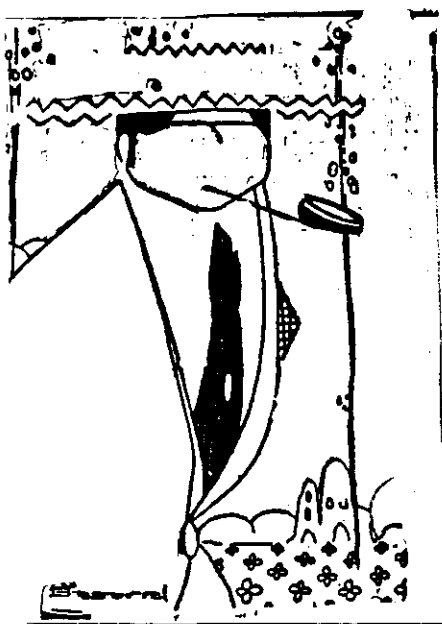
Así pues, la propuesta figurativa que presenta Blanchard al público madrileño en el cuadro *Figura en movimiento* se ofrece como el crisol de todas sus influencias parisinas. Se trata de una presencia física directa - resultado del dominio casi escultórico del dibujo - pero que se inserta en un fondo monocromo irreal que obedece a esquemas derivados del simbolismo y del arte del Ferdinand Hodler de *La Noche* de 1890 (Kunstmuseum, Berna, Suiza).



Maria Blanchard, *Nu o Eva* (h. 1912)

Museo Nacional de Arte Moderno, París.

El caricaturista Bagaría presentó once obras de las cuales tan sólo se conocen sus retratos. Sus cuadros estaban realizados, según el diario *La Tribuna*, "de una gran finura de color y de mucho sentimiento moderno, son preciosos. Las ocho caricaturas personales que exhibe - 'Azorín', Romero de Torres, Néstor, Tomás Borrás, Anselmo Miguel Nieto, Salvador Canovás, Cervantes y su autocaricatura" (157). Sin embargo, para otros críticos, como Ramón Pulido, sus obras "no tienen que ver nada con las obras de sus compañeros" (158). A pesar de la falta de estas obras, sí podemos presentar, por su publicación posterior tras la inauguración de la Exposición de Íntegros, su *Autocaricatura* o *Autocrítica*, presentada en la revista *Gil Blas*, junto a otras más con el título de *Pompeyo, Benavente, Belmonte, Manuel Abril, Galdós y Ramón Gómez de la Serna*.



Luis Bagaría.

Caricaturas de Ramón Gómez de la Serna y Benito Pérez Galdós
(*Gil Blas*, Madrid, 5-10-1915)

Por último el escultor Agustín-Choco, conocido hoy en día por ser el criado del escultor Julio Antonio (159), exhibió diez obras. Sus trabajos causaron escaso interés en las crónicas artísticas, y así, por ejemplo, desde *La Tribuna* se argumentó que sus proyectos eran “*la obra de un ingenuo y muy interesantes por lo mismo. Algunas de ellas revelan el instinto del escultor, al que sólo falta la perfección plástica que da la educación y el trabajo*” (160); otros, por el contrario, le calificaron de escultor que “*quiere imitar a los escultores primitivos y lo hace muy medianamente*” (161).

Efectivamente, la aportación “salvaje” de la que hablaba Ramón Gómez de la Serna en su prólogo al catálogo llegó a situar entre las otras tendencias - el cubismo de Rivera, el figurativismo de Blanchard y la simplificación en la caricatura de Bagaría - ese carácter de lo primitivo o lo naïf, venido seguramente de la mano de su amigo Julio Antonio quien por aquel entonces participaba en las tertulias de Pombo, en donde debieron coincidir en esa falta de estudio y trabajo en el campo de la escultura para presentarlo con un valor cercano a lo virginal y primitivo.

II.5. RECEPCIÓN CRÍTICA EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Si la palabra “íntegro” fue minuciosamente escogida por Ramón Gómez de la Serna después de haber leído todo el diccionario, “*palabra por palabra, esa es la palabra que les caracteriza, sin acosarles ni anticuarles. Ellos son íntegros, lo que quiere decir llenos de sí, ponderados e insobornables. Como íntegros que son, ninguna fórmula entra en su integridad, que se produce atenta sólo a sí misma y dictándose nuevas leyes cada nuevo día...*” (162); su significado remitía a lo completo, a aquello que no carecía de ninguna de sus partes, de una perfecta probidad, incorruptible. Ramón no se equivocaba en augurar que les denominarían con

otro apelativo, éste pensaba en el de futuristas y sobre todo en el de cubistas “*queriéndoles esclavizar, por lo menos, en esa fórmula por la que pasaron, ya que ella está esclavizada por tantas cosas... La fórmula cubista ha evolucionado en ellos. Fueron cubistas porque comenzaron por el principio, planteándose el problema con todas sus determinantes, quizás obscureciéndoles un poco porque las iras que suscitó su revolución necesitaban ser cegadas con dureza implacable, vitriolando al público sin compasión...*” (163). Por otra parte, dicho vocablo es utilizado en su *Primera Proclama de Pombo* (1915) para hacer alusión a lo nuevo: “*¿Y tendremos que insistir más en demostrar cómo se les ve a esos plebeyos cortesanos, que intentan agredir cuantas veces pueden a los renovadores y a los íntegros?*” (164).

Si Ramón Gómez de la Serna se refería a los Íntegros como el paso de una fase cubista que ha evolucionado hasta llegar a ser íntegra y completa, los numerosos críticos de la capital no lo entendieron así y, lo que es más importante, se enfrentaron con la llegada del cubismo que tan sólo conocían de oídas, quizás por la llegada de algunos textos como el de Guillaume de Apollinaire, *Los pintores cubistas* (1913) que Ramón parecía conocer como lo demostraba en su prólogo al catálogo o por algunos artículos además de reproducciones en blanco y negro, sobre todo de diarios catalanes (165), en relación a la Exposición de arte cubista en las Galerías Dalmau (1912) (166).

En efecto, la crítica madrileña denominó a las obras de la exposición de cubistas (167) pero también de futuristas (168), designación que parecía tener su origen de procedencia bien en la publicación de los manifiestos futuristas por el propio Ramón, bien por la difusión de el libro *El futurismo*, por la editorial Sempere de Valencia, que trataba de una versión libre de la presentada en Francia en 1911 sobre manifiestos

futuristas o bien por las noticias que llegaban sobre dicho ismo desde Cataluña o la propia capital madrileña (169).

La crítica fue tan dura y negativa que se convirtió en un estímulo para que el público acudiera en masa a visitarla. De los veinticinco rotativos más importantes de Madrid, siete dedicaron un artículo a la Exposición: *ABC*, *El Año Artístico*, *El Globo*, *La Tribuna*, *Nuevo Mundo*, *Heraldo de Madrid* y *Mundo Gráfico*; mientras que, de los restantes, tres se limitaron a utilizar alguna frase en tono despectivo a descalificar la muestra: *El Parlamentario*, *El Universo* y *El Día* y los demás no hicieron ninguna alusión al evento: *La Correspondencia de España*, *La Prensa*, *El Universo*, *El Liberal de Madrid*, *Blanco y Negro*, *El Socialista*, *El Debate*, *La Esfera*, *España Nueva*, etc.

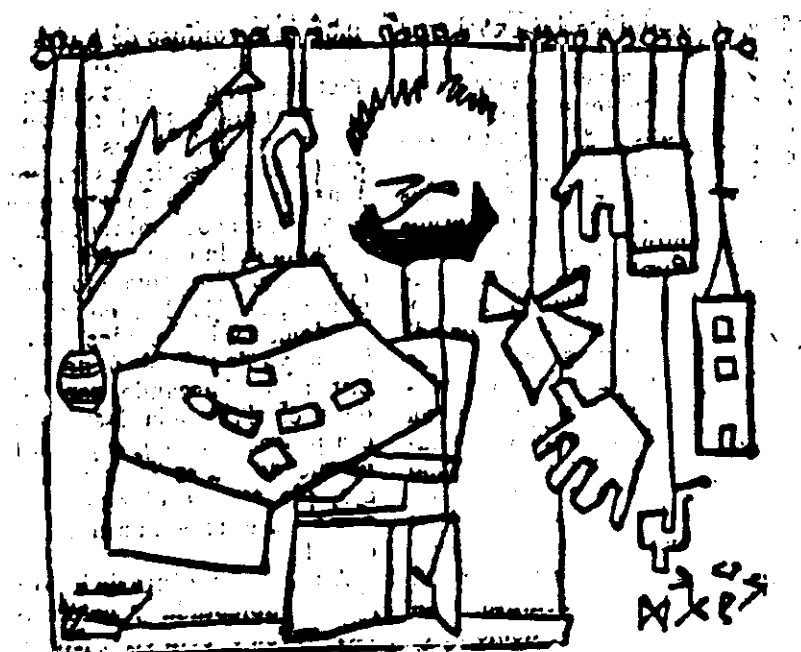
José Francés, puntual a su cita con las crónicas artísticas de la capital, saludaba la llegada del cubismo; negativa e, incluso, irónicamente, realizaba una llamada de atención a Eduardo Chicharro, quien en 1907 había sido profesor de pintura de Diego de Rivera - y que en 1915 ejercía como director de la Academia Española en Roma - y le había instruido en el arte del costumbrismo, hasta tal punto que le invitó, en 1908, a participar en la Exposición “Chicharro y sus discípulos” donde el pintor mexicano exhibía un cuadro titulado *Valle de Amblés*, obra que inspiró a Gómez de la Serna para escribir: “*El valle de Amblés es casi inabarcable, ensayo de un nuevo modo de ver más in extenso el paisaje*” (170). Aquella Exposición, quizás, le invitó a recordar las palabras del profesor Eduardo Chicharro: “*Hace algunos años, cuando todavía esos del cubismo, del futurismo y otras cosas por el estilo eran una novedad en el mundo civilizado, me decía Eduardo Chicharro: Verá usted cómo eso no llega nunca a España. Los españoles tenemos siempre un obstáculo insuperable: el miedo*

al ridículo. Por temor al ridículo no seremos nunca arbitrarios ni renovadores en ningún sentido; pero a cambio de esa desventaja tiene nuestro temor la ventaja de evitarnos lamentables equivocaciones” (171).

A pesar de recordar que el joven discípulo de Chicharro era uno de esos cubistas, el propio José Francés afirmaba, aun habiendo estado en París, que no sabía lo que era el cubismo, quizás también como opinaba el pintor, por temor al ridículo: *“¿Oiga usted, qué significa eso? - me preguntaba un infeliz señor a quien todavía le parecen buenos los cuadros... Yo, temeroso de confesar que un crítico de arte no sepa lo que significa una cosa en la cual se han empleado los mismos útiles que se emplean para pintar cuadros, sonreí con aire de iniciado, con un hermetismo que al buen señor le debió acortar imaginativamente la distancia de Madrid a Leganés. Sin embargo, ahora que no nos oye nadie, les diré a ustedes que yo tampoco sabía lo que significaba eso...”* (172).

Además, Francés se lamentaba de la evolución pictórica de Gutiérrez Cueto y de Diego Rivera y del desperdicio de sus dotes en la representación de la belleza y del realismo, como prometían sus composiciones de años anteriores y como continuaban observándose en la mayoría de los otros artistas que exhibían sus obras en la capital (173). Junto al artículo de José Francés, una caricatura satírica del dibujante Fresno mostraba a Rivera y a Blanchard delante de una supuesta obra cubista, que no aparecía después en la reproducción del mismo texto, que publicó José Francés en *El Año Artístico* de 1915. Siguiendo la misma tendencia en clave humorística, como ya hemos visto, la revista gráfica *Gil Blas* de Madrid, en el apartado “Cajón de Sastre”, presentaba una caricatura cubista del dibujante Francisco Mateos titulada *Diego de Rivera* (174).

Allí, Mateos había intentado representar la figura del pintor descomponiendo sus partes principales: cabeza, manos, cuerpo... que colgaban de una supuesta cuerda aludiendo bien a la facilidad de realizar obras cubistas, hasta los dibujantes de caricaturas podían bien a un arte que por su desestima merecía estar colgado bien al característico aspecto de arte fragmentado con que se tachaba al cubismo.



Francisco Mateos. Caricatura cubista de Diego Rivera
(*Gil Blas*, Madrid, Madrid, 1-10-1915)

Otra de las crónicas que se dedicaron la muestra fue la *Heraldo de Madrid*, que bajo las letras de su autor anónimo S.A. ofrece una prueba más de la incomprensión de la crítica de arte en la capital de España y su recepción hacia el primer evento artístico visual relacionado con dos lenguajes artísticos de vanguardia, el cubismo y el futurismo:

“Ya están ahí; ya llegaron. No me refiero a las legítimas rosquillas de Fuenlabrada y de la propia tía Javiera, pues aún faltan dos meses creciditos para San Isidro, sino a los cubistas, que ayer inauguraron la primera Exposición que en España hemos visto de cuadros de cubismo, cubicados, cuberos o como se diga... en la pintura de los cubistas mi incompetencia es total, absoluta, rayana en el modo de pensar que puedan tener los pedruscos respecto de la preciosa suerte de varas en los toros.... Al ver un cuadro en cubos, primero quedé como quien ve visiones, y después caigo en horribles planchas, de esas que dejan al planchista más corrido que una...

Pregunto, por ejemplo:

-¿Representa ese cuadro un terremoto en una fábrica de latas de sardinas?...

- No, señor - replica cualquier iniciado o el catálogo -: es el retrato de una hermosa dama.

-¡ Ah!

- Sí, muy hermosa.

- Y aquel otro, ¿es el muestrario para una contrata de adoquinado?

-¡ Por Dios!- contestan-. Eso es un bodegón.

-¡Caracoles!

-No, no hay caracoles.

Y así con todos los cuadros, porque no acierto uno...

En su imaginativo despilfarre, llama Laserna a los de la cubicomanía 'pintores íntegros' ”
(175).

En realidad, la Exposición de Íntegros supuso toda una revolución en Madrid, aunque si bien dejó una profunda huella de espanto en la vida artística no solidificó como hubiese querido su promotor. Se la calificó incluso de arte cobarde, de modernismo o chifladura, de pesadilla que todos repudiaban por su agresividad en el campo de las artes. El efecto de provocación, de risa, de humorismo que Ramón consiguió con la presentación de sus obras íntegras o cubistas en Madrid ya se atisbaba desde hacia tiempo en el crítico de arte A.R. Bonnat: *“Ya me lo figuraba. Cuando aún no hace dos años*

contemplaba, en el Gran Palacio de París, pinturas del género llamado cubismo, lo pensé. ¡El día que esto llegué a mi tierra, lo que se van a divertir por allá! Así ha sido" (176) e incluso el propio Ramón reconocerá más tarde, en 1931 que "en el cubismo, en el dadaísmo, en el superrrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado. La burla es no creer en lo que se dice, distanciarse de ello, no amarlo apasionadamente, encontrarlo ridículo, y en todos esos humorismos del nuevo arte hay solaz que termina en su propia obra, y están sus artistas unidos espiritual y carnalmente a sus temas, encontrándolos gallardos y dignos, pudiéndose decir que los lloran con emoción al mismo tiempo que los rien. Por eso cuando el público, ante las cosas modernas, cree que el autor es un guasón, es que no comparte las complacencia interior de otros motivos que los que a ese público le complacen, es que no ve que como objetivo de contemplación el artista actual siente otras cosas divergentes, rotas, sugerentes de otros mundos" (177).



Fresno. Caricaturas de María Blanchard y Diego Rivera
(Mundo Gráfico, Madrid, 17-3-1915)

Para el crítico Bonnat, las obras cubistas tenían un sentido más de reflexión que de contemplación, porque al mezclar diferentes elementos en las composiciones le llevan a un estado de confusión, al miedo de no poder reconocerse, en el caso de los retratos o de no identificar el objeto, a diferencia de la pintura convencional, que es legible y produce goce y tranquilidad: *“Esos cuadros que parecen trozo de mosaico o un puesto del Rastro, invitan a la meditación, porque concluye uno por no saber a qué atenerse, respecto a su propia personalidad y es cosa de salir dando voces y diciendo: -¿Yo, soy yo? ¿Tengo los pies en la cabeza? ¿El estómago se me ha bajado a una pantorrilla? ¿Qué pasa aquí? A primera vista, estos cuadros causan peor efecto que un puntapié en una espinilla, pero en cuanto los contemplamos tranquilos, tenemos que reconocer que son superiores a nuestras fuerzas”* (178).

Pese a que, en general, la presentación del cubismo fue considerada como una *“humorada de exposición”* (179), todos los críticos venían a coincidir que sus participantes quedaron como meros intérpretes de estos ismos, sus dotes artísticas les convertían en algo más que insignes imitadores del arte nuevo. A este respecto, el crítico de arte Ramón Pulido, basándose en el libro de Boccioni *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plastico)* (1914), afirmaba: *“La exposición no me interesó nada, porque María Gutiérrez y Rivera, que son los artistas que alardean de artistas futuristas o íntegros, son un reflejo muy débil, un mediano plagio de las aberraciones que Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Soffici y otros pintores han expuesto por esos mundos de Dios, demostrando que una vez puestos a delirar artísticamente lo hacían de tal forma que llegaban a inquietar al espectador. Nosotros conocemos obras de María Gutiérrez, pintora que ha manifestado que, cuando quiere, sabe hacer un trozo del natural, sazonado y bello, lo mismo que Rivera. Ahora los (sic) ha dado a estos artistas por hacer manchas geométricas en unos lienzos y decir que representan desnudos y retratos, allá ellos. Los que tenemos la misión de expresar nuestra opinión ante el público en materia de arte debemos manifestar a éste, que no merece la pena de que pierda el tiempo visitando esa exposición”* (180).

ABC, como uno de los rotativos de más tirada, aludía a los Pintores Íntegros de una manera moderada, incluso explicando en breves palabras, sin llegar a introducirse en algo que no conocía, el llamado cubismo:

“Así se llaman algunos jóvenes artistas del pincel que acaban de constituir un grupo para dar a conocer y para fomentar una modalidad nueva del cubismo. Los íntegros están siendo estos días objeto de curiosidad de los técnicos y del público en una Exposición de trabajos... Jóvenes de inspiración arbitraria y abstrusa, con una orientación científica de la línea y de la perspectiva, la señorita Gutiérrez y los Sres Agustín Choco, Bagaría y Rivera han llevado a la Exposición las primeras primicias de un arte que tiene, indudablemente, muchos secretos de técnica y de composición...” (181).

La exposición de estas *“pintorescas imbecilidades cubistas”* (182), como argumentaba Federico Leal, trajo a Madrid, a pesar de todo, un aire renovador que suscitó curiosidad en toda la capital, llegando a ser citada y comparada en ocasiones con otras exposiciones. Tal es el caso del periódico *El Parlamentario*, el cual hacía referencia a la muestra del pintor Ochoa: *“a raíz de la hecha por los pintores cubistas y futuristas, es una prueba del escaso valor del snobismo y la enorme importancia de la pintura tradicional...”* (183). Se establecía así un binomio, bien diferenciado, entre estas dos corrientes pictóricas, dejando a un lado otras variantes como la pintura decorativa, luminista, modernista, costumbrista, regionalista,... por un lado, la pintura tradicional y, por otro, la más extrema dominada por aquellas inquietudes de jóvenes pintores, como Diego Rivera y María Gutiérrez Cueto.

De nuevo José Francés, esta vez desde el *Mundo Gráfico*, seguía atacando a la muestra, que parecía no haber olvidado fácilmente. Esta vez, la exposición “K-Hito”, en abril de 1915, le traía a la memoria la de Ramón Gómez de la Serna:

“Para borrar el recuerdo de la Exposición del Sr. Campuzano, se ha inaugurado en el Salón de arte Moderno, una interesantísima Exposición de Caricaturas. Sin duda, los propietarios del lindo Salón de la calle del Carmen se proponen alternar la fealdad con la belleza, puesto que también la admirable Exposición de los Larraya sustituyó a la infausta de los pintores integros...” (184).

Incluso tres años después, *El Día* publica un artículo sobre el pintor catalán Miguel Viladrich titulado “El Primitivismo. La Exposición Viladrich”, firmado por Antonio Hoyos y Vinent, en el que se asocia el arte de Viladrich con la palabra “íntegro” y con un significado de primitivismo; por contra, se alude al arte íntegro de la Exposición de la calle del Carmen de Ramón Gómez de la Serna como aquello que estuvo repleto de “snobismo” y novedad pero sin llegar a alcanzar su verdadero significado: *“Si a la palabra ‘íntegro’ se le diese en arte su verdadero significado, hoy día adulterado por un erróneo ‘snobismo’ podría decirse con harta razón que el arte de Miguel Viladrich es una arte íntegro. Es íntegro en el sentimiento y en la sensación, en la manera y en la interpretación, en los motivos y en su realización de ellos. El primitivismo del pintor catalán no es una cosa querida, falsa y convencional; ni aún siquiera acepta los asuntos manidos, de riqueza arbitraria o de contrahecha unción, sino que es un primitivismo realmente infantil, lleno de buena fe, de efusión de ternura cándida...” (185).*

Además de las críticas artísticas sobre la Exposición de Íntegros, maniobra ofensiva con la que contaba Ramón Gómez de la Serna - que en realidad recogen manifestos y expresiones cercanas a lo que pudo ser aquel evento - nos encontramos ante la reacción del público madrileño, un público que, sin estas crónicas, dejaría de existir por la ausencia de datos o documentos escritos más fiables, de tal forma que constituyen como fuente socio-cultural una clave imprescindible para analizar la situación madrileña

en aquella época. No en vano, en todas las crónicas aparece un público activo aunque sólo fuera por su participación masiva a la hora de ir a visitar la muestra. No obstante, el papel del público como receptor de esas críticas diarias a las exposiciones, se iría configurando a lo largo de 1915. Ya en este mismo año el crítico de arte Rafael Domenech se preguntaba: *“¿Cómo se visitan los Museos y las Exposiciones? Sin una preparación adecuada. ¿Saben las gentes leer lo que hay en un cuadro?... Burla, burlando, la pluma ha corrido mucho para hacerte ver, lector, la situación negativa en que se halla el público para apreciar debidamente una exposición de arte ”* (186).

Una de las causas principales de este estado social era el índice de analfabetismo, que en 1915 seguía siendo muy elevado. Madrid contaba con una estructura demográfica de 1.026.315 habitantes, que va en aumento por su carácter de capitalidad, cerca de un 6% de población rural, un 16 % de obreros que trabajan en la construcción y el resto repartidos en los demás sectores. El coste de vida durante ese año es de un 108 % . Una familia de un jornalero de clase trabajadora debía subsistir con 4 pesetas diarias, de las cuales gastaba 3'05 pesetas; no muy lejos quedaban las 3' 75 pesetas que gastaba al día una familia de clase media (187). Por otro lado, entre 1915 y 1919 tan sólo tres instituciones de carácter profesional funcionan en España (Barcelona, Madrid y Santander); a todo ello hay que añadir el escaso dinero que dedica el Estado en Educación, tan sólo un 3%, y eso, si apuntamos que ya en 1900 se había producido un cambio educativo con el desplazamiento físico del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con el del Ministerio de Fomento.

Además de lo que apuntaba Rafael Domenech, debemos hacer hincapié en el coste de la entrada de una exposición, que rondaba entre 0'25 y 0'40 céntimos, de lo que se desprende que la clase trabajadora y la clase media no eran las más aptas para

presenciar estos actos por sus dificultades económicas, a excepción de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que eran gratis los domingos o bien, como veremos a continuación, el acceso libre a exhibiciones artísticas de carácter “extravagante” o “humorístico”, como fue la de los pintores íntegros. De esta manera el público que visitaba estos eventos era principalmente intelectual, gente de clase alta y aristocracia.

Cierto es que José Francés, como principal patriarca de las críticas artísticas de la capital, fue uno de los primeros que reaccionó contra el grupo de artistas que formaban bajo el estandarte de Íntegros, pero también lo hizo contra el público, lamentándose en ocasiones del éxito que había obtenido la muestra, mientras que las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en concreto, la que estaba apunto de inaugurarse, seguían el camino habitual sin lograr un auditorio semejante al de Íntegros, de tal modo que barajaba la posibilidad de instalar en dichas exposiciones del Retiro una sala para este nuevo arte:

“Veremos si ahora, con un cartel llamativo que ‘grite’ desde las paredes, al lado de los carteles de toros, el público se decide a visitar el palacio (!) de Exposiciones del Retiro. Yo creo que no estaría de más instalar una salita, aunque fuera pequeña y se entrara a ella con permiso facultativo, de cubistas, futuristas u otra cosa por el estilo. La instalada en la calle del Carmen ha sido un éxito enorme, asombroso, sin precedentes... Hubo que llamar parejas de guardias de Orden Público (188), no para dentro, como supondrá algún desgraciado que todavía cree en la belleza sin cubos ni futurismos, sino para fuera, para contener el público que se disputaba la entrada al saloncito Arte Moderno, como el puesto en la taquilla del abono a los toros. Y con esa comparación creo decir bastante. Claro es que este éxito no lo obtuvieron nunca en España las verdaderas obras de arte y demuestra una vez más la cretinidad del público español. Por eso digo que no estaría de más una salita

estrambótica como cebo, o por lo menos, un cartel que no se supiera lo que representaba pero que a la gente le recordase la exposición de cubistas y acudiera piadosamente engañada...” (189).

El testimonio de Francés aludiría a un “público cretino”, de masa, al que se podría amaestrar por falta de cultura y que debería visitar otras exposiciones, llamémoslas de tendencias oficiales, capaces de ofrecer *“humanas figuras, paisajes que son paisajes, y varios objetos que recuerdan a otros usuales y corrientes con la ventajosa diferencia de que son más bellas y artísticas...”* (190); precisamente una de estas exposiciones, la de los hermanos Gutiérrez Larraya, le permiten recuperar la memoria de lo que había sido la Exposición de Pintores Íntegros (191). Francés establece una división tajante entre un público de gentío, sin cultura, incapaz de acariciar una obra de arte académica por su falta de sensibilidad, que acude en masa a ver un espectáculo artístico y por su grado de eficacia se acuerda de él, frente al potente e instruido burgués que acapara el escaso mercado artístico existente.

Es interesante aludir a otros comentarios realizados por el público como el del crítico A. R. Bonnat, quien recoge -¿lo imagina?- una curiosa conversación entre un padre y un hijo, aludiendo, tal vez en forma de comparación, al crítico y al público - un crítico entendido y un joven público que, poco a poco, se va desarrollando e incorporándose en un lugar privilegiado en el mundo del arte como medio imprescindible para el reconocimiento de una obra o un artista; éste último, absorto ante las composiciones cubistas, pregunta al padre quien, por su experiencia artística, debe saber desarrollar su papel y qué es aquello que allí se representa. En realidad, ésa era la situación que vivía la capitalidad del arte oficial español. El crítico, por su condición de poseedor de la cultura artística y a pesar de su responsabilidad como emisor de las

corrientes artísticas, sabía de oídas la existencia de esos ismos, pero, al no entenderlos o no apoyarlos, no aceptaba aquello que se presentaba por primera vez en la capital y lo consideraba como una tomadura de pelo.

Además, se ponía de manifiesto un ataque directo al arte moderno, en donde las primeras premisas hacia este nuevo arte eran patentes. En primer lugar, se apela a la aparente facilidad de realizar un arte moderno, cualquiera podía hacerlo, lo que trae como consecuencia el desprecio hacia las artes plásticas modernas, a diferencia de las académicas, que aprueba o suspende en virtud de los conocimientos técnicos de los artistas; en segundo lugar, la ruptura en cuanto a la jerarquía tradicional de los temas que defendía el arte moderno le negaba, en opinión de la crítica más conservadora, toda validez, a diferencia del arte tradicional y de sus poseedores, que compraban un arte de “significados”, donde eran reconocibles tanto el contenido como la forma de expresarlo, la técnica:

“ - Oye, papá, ¿ qué significa eso?

-Hijo, así, de pronto, no te lo puedo decir. A veces, me parece un barril de escabeche y otras veces, un párrafo de un artículo de Sánchez Toca.

-Mira, ahí se ve una nariz.

- ¿Tú crees que eso es una nariz? ¡Lo que son las cosas! Yo lo interpretaba como un encendedor mecánico.

Este nuevo género de pintura abre un porvenir seguro para mucha gente. ¿Quién no se atreverá ahora embadurnar una tabla, pintando grandes manchones rojos y verdes y afirmar luego que es una declaración amorosa?

Yo recuerdo haber visto en un music-hall de París, una revista en la que se tomaba el pelo a este dulce entretenimiento cubista que entonces hacía allí relativo furor.

-¿Este cuadro qué significa?

-Cuatro cosas. Visto de este modo, es un atardecer; dándole media vuelta, es un emperador romano; otra media vuelta y es una batalla, y por último, boca abajo, es el interior de una carbonería.

-¡Preciosa!

Verdaderamente, este novísimo género de pintura es de una utilidad grande.

Antiguamente, el que se hallaba en posesión de un retrato al óleo de un antepasado suyo, sabía que el cuadro era siempre el mismo.

-Tomasa, ¿le ha limpiado usted el polvo al retrato de mi abuelo?

-Sí, señorito, y eso que hay días en que parece que al pobre señor le duele el hígado y me lanza unas miradas como si fuera a despedirme de la casa.

-¡Calla, tonta! Si siempre está igual. Ya ves, ¡cómo quieres que cambie una pintura!

Ahora es distinto. Ahora se adquiere un cuadro de esos y se le puede atribuir asunto distinto cada quince días.

-Mañana tenemos a almorzar al tío Eustaquio. ¿Te parece que ponga el cuadro con uno de los lados hacia abajo y le diga al tío que es un retrato suyo que hemos encargado?

-No se va a encontrar parecido.

-Pues, le aseguraré que es una vista de Zamora y esto le gustará, como él es de allí.

Efectivamente; la familia aquella cuelga el cuadro en la posición acordada y esperan a ver la impresión que le hace el pariente.

-La verdad, no encuentro en él nada que me recuerde a mi ciudad. ¿Esto es un río?

-Según. En los ratos en que el cuadro parece Sevilla, eso es el Guadalquivir. Hoy nos haremos cuenta de que es la calle Mayor y que esta mancha representa la droguería aquella que hay en la esquina.

-Menos mal; pero habéis debido comprar en vez de este cuadro el retrato de Belmonte.

-¡Si también representa eso! Verá usted. A ver, Dorotea, ayúdame a volver el cuadro y ponerle ahora hacia abajo. Ya está. Aquí tiene usted el fenómeno en un pase natural.

-¡Horror!

Y, como es consiguiente, el pobre señor, sale loco de la estancia, baja la escalera y se lanza a la calle dando voces, diciendo: -¡No, cuadros cubistas, no!

Esto es el progreso invadiendo los terrenos del arte, para hacerlos más asequibles a todo el mundo. A unos, porque por el mismo precio, o sea adquiriendo uno, se puede tener una galería completa y a otros, porque todos podemos pintar estas obras.

-¿ Le han terminado ya su retrato?

-Sí, está precioso. Me lo ha hecho un chico cubista y es utilísimo, porque al mismo tiempo que mi efigie representa la jura de bandera en la Castellana, la fórmula para hacer macarrones a la italiana, una aventura del Quijote y un tarro de vaselina. ¡Todo en una sola tela!

-¿Está usted parecido?

-Según. Yo creo que está mejor el tarro de vaselina, porque tengo yo la culpa, pues no quise que me pusiera la nariz que al mismo tiempo representase un tirador de campanilla y eso despinta algo.

¡Señor, señor: a qué extremos conduce la extravagancia, y las carcajadas que lanzará el pintor Picasso, inventor de la tomadura de pelo a todo color!" (192).

Para finalizar, diremos que las crónicas artísticas, por lo general, aludían a la confusión reinante de un público absorto ante una pintura que se presentaba como la más innovadora pero que constituía, pensaban, también un desatino en las artes plásticas:

"Los cuadros de la señorita Gómez y del Sr. Rivera son cubistas y el desconcierto se apodera del espectador a la vista de las producciones de esa extraña escuela nueva, que ha dislocado reglas y preceptos, y en su anarquía llegó hasta los límites del delirio pictórico" (193).

III.6. NOTAS

- (1) Jaime Brihuega Sierra, *Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 184.

- (2) VV.AA. *Ramón en cuatro entregas*, Tomo II, Madrid, Museo Municipal, 1980, p.17.

- (3) Ibid, p. 61.

- (4) Ramón Gómez de la Serna, *Cosas de Pombo*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1967, p. 18.

- (5) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 296.

- (6) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit., p.99.

- (7) Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, Madrid, Cruz y Raya, 1935, p. 24.

- (8) Luis Ruiz Contreras, *Día tras día. Correspondencia particular (1908-1922)*, Madrid, Aguilar, 1950, p.236.

- (9) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit., p.296.

(10) Destacamos algunos párrafos de esta descripción de Ramón Gómez de la Serna:

“Pombo es una cripta venerable y llena de recogimiento, la cripta profana y civil, así como la cripta de la Almudena es la cripta religiosa... Así en Pombo vemos todo lo anacrónico en su digna, vaga y confusa zarabanda, de un modo que crisparía a cualquier erudito... Entre los hombres que vemos porque sí en Pombo está Moratin, Goya, Alenza, Larra, Espronceda, Silverio Lanza. Todo se consagra en Pombo, y hasta diríamos que es el mejor sitio para ver en perfecta perspectiva la historia universal... Alguna vez aparece algún extranjero en nuestra reunión. Ya es Xenius - que ha escrito una bella página sobre Pombo en La Veu;- ya es Gustavo de Maeztu - el excéntrico malabarista;- ya es Diego de Rivera - el cíclope,- y tantos otros reservados espíritus que viven lejos y que se marchan con tristeza a los lugares en que no hay Pombo...

Sobre esa mesa de mármol no sólo nos apoyamos, sino que nos sostenemos; es como nuestro plano ideal; está en ella supuesto el planisferio; sobre ella dibujamos recuerdos gráficos y sobre ella yo, indignado por las cifras que quedan escritas en ella, esas sumas y esas multiplicaciones que oscilan sobre los mármoles y que dejan apuntadas los judíos, escribo una cosa que yo llamo ‘arabescos’ y que son el antídoto de esas cifras... A las diez de la noche... el café tiene un momento entonces de vida inusitada; suenan las sillas arrastradas, se levanta todo él, camina torpemente como tropezado con todo como un niño al que se ha despertado súbitamente y que sobresaltado, rápido, con un arranque último y terrible de voluntad sonámbulo, se va a la cama... Después, ya en la calle, miramos por los visillos el interior del café, con un último anhelo, como si nos quedásemos dentro, como yendo a vernos sentados y secretos”, en “La sagrada cripta de Pombo”, Gil Blas, Madrid, 12-10-1915.

(11) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit., p.97.

(12) Ramón Gómez de la Serna, “Opiniones sociales. La nueva exégesis”, *Prometeo*, Madrid, noviembre de 1908.

(13) Anónimo, “¿Cuál es la situación de la juventud ante el problema social?”, *Prometeo*, Madrid, diciembre de 1909.

(14) Ibid.,

(15) Ramón Gómez de la Serna, “La Utopía”, *Prometeo*, Madrid, diciembre de 1908.

(16) Tristán, “Arte: promesas”, *Prometeo*, Madrid, marzo de 1909.

(17) Todos estos artículos aparecen en la revista *Prometeo* comenzando en el número XI, octubre de 1909, hasta el número XXXVIII, marzo de 1912

(18) Anónimo, “Ex-libris”, *Prometeo*, Madrid, núm. XXXVII, 1912, p. 139.

(19) El pintor e ilustrador Salvador Bartolozzi (1882-1950), amigo personal de Ramón, realizó para éste numerosas ilustraciones para la revista *Prometeo*, portadas para *Tapices* (1913), *El Rastro* (1914), *Senos* (1917) o *El Circo* (1918); posteriormente, continuará su colaboración en revistas de la época y como escenógrafo destacan sus decorados en *Ligazón* (1925), *Orfeo* (1928) o *La zapatera prodigiosa* (1930), entre otros.

(20) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p.113.

(21) Tras este acto, el caricaturista Luis Bagaría (1882-1940) participaría en la Exposición de Pintores Íntegros organizada por Ramón. En 1916 realizaría una muestra individual en la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao; posteriormente, ilustraría libros de Tomás Borrás y Ramón Gómez de la Serna y en 1925 participaría en la Exposición de Artistas Ibéricos.

(22) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p.22.

(23) Gabriel García Maroto destacó, entre muchas de sus actividades, como pintor, escritor, poeta, editor o impresor. En 1913 publicará el primer *Año Artístico* (Madrid, Imprenta de José Fernández Arias). En 1918 participará en la concreción de un Salón para artistas independientes. (José Iribarne, “Del Mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 28-10-1918).

Al año siguiente intervendrá en la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao, y exhibe sus obras en el Ateneo madrileño. En 1920 realizó el prólogo del catálogo de la Exposición de Vázquez Díaz. Dos años después, expone junto a Barradas, Cristóbal Ruiz y Javier Winthuysen en el Ateneo madrileño. En 1925 sería uno de los firmantes del manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos. En los años siguientes destacaría por sus ilustraciones de carácter vanguardista en revistas y libros, así como por su labor pedagógica en Escuelas infantiles de México y Cuba.

(24) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p. 550.

(25) Tristán (Seud. de Ramón Gómez de la Serna), “Greguerías”, *Prometeo*, Madrid, Año V, marzo de 1912.

(26) Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, Madrid, Cruz y Raya, 1935, p.19.

(27) José Francés, “Exp. K-Hito”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 21-4-1915.

(28) Tristán (Seud. de Ramón Gómez de la Serna), “Arte: Promesas”, *Prometeo*, Madrid, Año II, núm.V, marzo de 1909.

(29) Para cotejar la versión francesa sobre el manifiesto futurista de Marinetti y el publicado en *Prometeo* por Ramón, hemos utilizado el libro de Ester Coen, “Marinetti y

los futuristas un desafío a las estrellas”, Catálogo *Futurismo 1909-1916*, Barcelona, Museo Picasso, mayo- julio, 1996, p. 213 .

(30) *Ibíd.*,

(31) *Ibíd.*, p. 214.

(32) Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p.19.

(33) Jaime Brihuega, “Il futurismo in Spagna”, *Trent' Anni di Avanguardia Spagnola*, Milán, Universitarie Jaca, 1987, p. 23.

(34) Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, op. cit., p.19.

(35) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, *Prometeo*, Madrid, abril de 1909, p.91.

(36) Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 212.

(37) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(38) *Ibíd.*,

(39) Vid., Jules Chaix-Ruy, *Síntesis del pensamiento de Nietzsche*, Barcelona, Nova Terra, 1974; Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967 y Luis Jimenez Moreno, *El pensamiento de Nietzsche*, Madrid, Cincel, 1986.

(40) Nos referimos a las siguientes palabras: “Ahora lloran - decía él - pero la misma ola debe traerles nuevos juguetes y esparcir delante de ellos nuevas conchas de colores”. Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(41) Referente a este tema Marinetti dice: *“¡Estamos sobre el abismo extremo de los siglos! ¿Para qué mirar atrás, si queremos abrir las misteriosas puertas de lo imposible? El Tiempo y el espacio murieron ayer. Vivimos ya en el absoluto; hemos creado la eterna velocidad omnipresente”*.

Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213.

(42) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(43) *Ibíd.*, p. 94.

(44) *Ibíd.*,

(45) *Ibíd.*,

(46) *Ibíd.*,

(47) Con referencia a este asunto Ramón escribía: *“Esto lo digo en una capital sin extensión, que tiene una gran profusión de tranvías para sus pequeños trayectos y hasta hay quien los coje para subir escarpaduras ridículas como la de la calle Montera. Coger ese tranvía hemos visto a Martínez-Sierra y a Valle-Inclán”*, en “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit., p.95.

(48) En cuanto a este tercer punto Marinetti había escrito: *“La literatura exaltó hasta hoy el inmovilismo, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la marcha atlética, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo”*. Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213.

(49) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(50) *Ibíd.*,

(51) Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213

(52) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(53) Marinetti señalaba: “*Queremos glorificar la guerra - que es la única higiene para el mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios; hermosas ideas por las que se muere, y el desprecio a la mujer*”. Ester Coen, “Marinetti y los futuristas un desafío a las estrellas”, op. cit., p. 213.

(54) Ramón Gómez de la Serna, “Movimiento intelectual, El Futurismo”, op. cit.,

(55) Anónimo, “Optimismo”, *Prometeo*, Madrid, Año III, núm. XIII, enero de 1910.

(56) Miguel Pérez Ferrero, op. cit., pp.18-19.

(57) Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, *Prometeo*, Año III, núm. XIX, julio de 1910, p.476.

(58) *Ibíd.*,

(59) *Ibid.*,

(60) *Ibid.*,

(61) Vid., Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, Publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

(62) Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(63) *Ibid.*,

(64) En dicho manifiesto Marinetti observaba: *“La bella tierra española está tendida ante vosotros, supina, toda abrasada de sed y el vientre maltratado, sequerizo, por la ferocidad de un dictatorial.. ¡Ahora sabedlo bien, españoles, ese viejo cielo católico, de un viejo temple desconchado, llorando sus ruinas ha fecundado mal que le pese la sequedad de vuestra gran meseta central”*.

Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(65) Uno de los proyectos más significativos de la política de José Canalejas fue la proclamación en 1910 de la “Ley del Candado”, conforme a la cual se prohibía la fundación de nueva ordenes religiosas en la Península.

(66) Anónimo, “Prólogo”, *Prometeo*, Madrid, Año I, núm.I, noviembre de 1908.

(67) Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(68) Marinetti aludía a este tema con las siguientes palabras: “*Guardaos de atraer sobre España grotescas caravanas de ricos cosmopolitas, que pasean su snobismo ignorante, su inquieto cretinismo, su sed maligna de nostalgia y sus sexos reacios, en lugar de emplear sus últimas energías y sus riquezas en la construcción del futuro*”. Anónimo, “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, op. cit.,

(69) *Ibíd.*,

(70) *Ibíd.*,

(71) Sin embargo, como apunta Ricard Mas, el primer catalán que escribe sobre Marinetti fue Eugenio d’Ors en 1908 en su *Glossari*. Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, op. cit., p.11.

(72) En 1922 Santiago Valentí Camps publicaba la posibilidad de que el vocablo “futurisme” habría sido visto por Marinetti en un artículo que el diario *Mercure de France* publicó sobre los escritos de Alomar, en *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, 1922, pp. 287-296. Además se pueden señalar tres artículos aplicados a la comparación de las probables influencias de estos dos futurismos: Lily Litvak, “Alomar i Marinetti: Futurisme català i futurisme italià”, *Quaderns de Ponent*, núm.2, Leida, 1980; Guisuppe Sansone, “Gabriel Alomar i el futurisme italià”, *Actes del IV Col·loqui internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1977, pp.431-457 y “Dictionary of Futurism” a cargo de Serge

Fauchereau, en el catálogo a la exposición *Futurismo & Futurismi*, Thames & Hudson, Milán, Fabbri, 1986. Vid., Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, op. cit., p. 13.

(73) Cfr., Ricard Mas, op. cit., p. 14-15.

(74) Ibid., pp. 41- 45.

(75) Ibid., p 39.

(76) E.Gómez Carrillo, “La glorificación de Marinetti”, *El Liberal*, Madrid, 13-8-1910.

(77) Ibid.,

(78) E.Gómez Carrillo, “La moda intelectual”, *El Liberal*, Madrid, 18-8-1910.

(79) Ibid.,

(80) Ibid.,

(81) Luis Ruiz Contreras conoció a Ramón Gómez de la Serna como consecuencia de una traducción relacionada con un cuento de Anatole France, publicada el 8 de noviembre de 1908, para la revista *Prometeo*. Este episodio aparece relatado por el

propio Ramón: *"Conozco a Ruiz Contreras porque me escribe en vista de que ha aparecido en Prometeo un cuento de Anatole France en traducción que él cree suya.*

Para apaciguarle vamos mi padre y yo a verle, y yo que había hecho aquella traducción directamente al francés me sorprende de la identidad... Me alegró ir con mi padre para que viese, asomándose a cómo vivía Ruiz Contreras, que se podía ser literato y vivir independiente.

Me pareció Ruiz Contreras algo así como un bañista muerto que se vino a Madrid después de veraneo en que se ahogó y que dedicado a las letras vivía confortable, escribiendo y leyendo, siendo además maestro en hacer huevos fritos, perfectos como una careta griega", en Automoribundia, Madrid, Guadarrama, 1974, p.253.

(82) Luis Ruiz Contreras escribía el 18 de septiembre de 1910 a F.T. Marinetti:

"Supongo en su poder un libro, traducción de una obra de France, que le dediqué al acusarle recibo el suyo. Lei Mafarka le futuriste con sumo interés y con asombro a veces. No ha exagerado Rachilde al elogiarlo. Yo traduciría si hubiera visto en él eso que llama usted "futurismo" y que no me ha revelado todavía. Sólo advierto un vago heroísmo sentimental que no me permite concebir el mundo nuevo como Mafarka lo ha concebido.

Para mí el interés consistiría en lanzar en español, para españoles y americanos, la idea futurista, porque también creo que nos faltan ideales nuevos. Pero en su magnífica novela no aparece ni la sombra ni el esbozo de su ideal. Como Rachilde, admiro, y como ella, no comprendo. ¡Si al menos el hijo de Mafarka fuese obra de su imaginación, la realización del pensamiento por su propio impulso!; pero la manera de construirlo me desorienta, porque al tocar la materia es indispensable atenerse a las condiciones de la materia, y Mafarka no acredita que las conozca. Yo esperaba un héroe, un creador por voluntad, esa energía ignorada que animó todo lo creado. Si la voluntad creadora no se muestra en el carácter de Mafarka, semejante a un héroe de Victor Hugo. La obra de usted acredita

que su genio pudo remontarse más. Confío en que insista y desarrolle más claramente su pensamiento...”, en *Día tras día. Correspondencia particular (1908-1922)*, Madrid, Aguilar, 1950, p.73.

(83) Vid., Catálogo *Futurismo 1909-1916*, Museu Picasso, 8 mayo a 21 julio 1996, Barcelona, pp.212-260.

(84) El ejemplar de este libro de Boccioni, *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plastico)*, Milán, Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1914 fue donado a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por la colección del propio Ramón Pulido.

(85) La referencia de la existencia en la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid de un ejemplar de dicho libro en 1914, se puede verificar en relación a Ramón Pulido, quien es casi seguro que poseía un volumen durante esas fechas. Precisamente, en estos momentos formaba parte de la Asociación, de la que ocupó, a partir del 2 de noviembre de 1914, parte de la Junta directiva con el cargo de vicepresidente. Vid., Fernando de Marta Sebastián, *Historia de la Asociación española de pintores y escultores. 1910-1993*, Madrid, Arabí, 1994, p. 38 y 523.

(86) Ramón Pulido, “Los pintores íntegros”, *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

(87) José Blanco Coris, “Exposición Celso Lagar”, *Heraldo de Madrid*, 11-3-1917.

(88) Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 28-8-1914 y José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915.

(89) A diferencia de lo que argumenta Juan Manuel Bonet, quien opina que Celso Lagar nunca llegó a tener influencias futuristas. *Diccionario de las Vanguardias en España*, Madrid, Alianza, 1995, p.260.

(90) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, Madrid, 1915.

(91) *Ibid.*,

(92) *Ibid.*,

(93) Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix Art Museum, 1984, pp.81-82.

(94) *Ibid.*, p.136.

(95) Santiago Rebull se lo había expresado de la siguiente manera: “Quiero enseñarte a amar no ya las flores, las frutas y las mujeres bellas, porque las flores, las frutas y las mujeres envejecen. Más bien quiero enseñarte a amar las formas más puras, permanentes e imperecederas, esto es, las figuras con las que los arquitectos dibujan y construyen: el cilindro, el cono y la esfera, así

como los colores puros que les corresponden - el rojo, el amarillo, el azul - tal como los vemos en el arco iris". Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix Art Museum, 1984, p. 136.

(96) Ramón Gómez de la Serna, "Los pintores íntegros", Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(97) *Ibíd.*,

(98) Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, op. cit.,

(99) *Ibíd.*, p.65.

(100) *Ibíd.*, p.72.

(101) *Ibíd.*, p.72-80.

(102) *Ibíd.*,

(103) Francisco García Calderón, "La obra del pintor mexicano Diego M. Rivera", *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México, 17-5-1914.

(104) Ramón Favela, Catálogo *Diego Rivera. Los años cubistas*, op. cit., pp. 74-75.

(105) Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

(106) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(107) Guillaume Apollinaire *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, op. cit., p. 110.

(108) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(109) *Ibíd.*,

(110) *Ibíd.*,

(111) Relacionado con este tema Ramón escribía: “¿Por qué si nos movemos alrededor de las cosas y si transitamos entre ellas hemos de considerarlas de frente y en una perspectiva de teatro? Faltemos a esa perspectiva cuantas veces queramos. Esa perspectiva fácil es tendenciosa, engañosa, humillante y supone una falta de vida, de curiosidad y de locomoción aberradas y absurdas. ¿Por qué hemos de eternizar un minuto, y, según una idea preconcebida, lo que hemos visto en distintos momentos, lo que hemos corregido, profundizado y visto de un modo desconocido y complementario a

través de los días?... ¡Qué larga escena para el aburrimiento, y, al mismo tiempo, qué corta para la amenidad!”, en “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(112) *Ibíd.*,

(113) Sobre las diferencias entre cubismo y futurismo, veáse el artículo de Boccioni, “¿Qué nos separa del cubismo?”, en *Pittura, Scultura futurista*, 1914, publicado en el catálogo *Futurismo 1909-1916*, op. cit., p. 252.

(114) Rivera afirmaba en 1913, que Robert Delaunay “marcó mi entrada en el mundo del arte de París”, en Ramón Favela, op. cit., p.36.

(115) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(116) *Ibíd.*,

(117) *Ibíd.*,

(118) Como ya se ha dicho este retrato se expondría después de inaugurarse la muestra.

(119) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(120) Respecto a este asunto Ramón escribía: “...ha sido uno de los precursores primitivos de este arte nuevo. Es, quizá, uno de los primitivos de esta manera audaz y reveladora. La cifra, el logaritmo de cada carácter le ha preocupado siempre...con un valor inusitado y gallardo, muestra la línea eléctrica y esencial con una expedita seguridad que no he visto en ningún otro... pone también en su pintura un elemento atrevido, simplificador, voluntarioso...”, en “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(121) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit., p.17.

(122) Anónimo, “Ex-libris”, *Prometeo*, op. cit.,

(123) El primer Salón de Caricaturas se celebró en el Salón Iturrioz, donde triunfaron Apa, Cernet, Bagaría...; en segundo se celebró en diciembre de 1908 y su crónica la realizó Silvio Lago desde *Prometeo* y el tercero fue el Salón de Humoristas inaugurado en el Salón Iturrioz en noviembre de 1909 y su crónica realizada por Tristán, también desde *Prometeo*. Será, más tarde, cuando José Francés decida realizar una serie de Salones Humorísticos, el primero, en el Salón Aller en 1914, el segundo el Salón de Arte Moderno en 1915 y el tercero, en la Galería General de Arte en 1917.

(124) Antonio Elorza, “Luis Bagaría: humor y compromiso político”, Catálogo *Bagaría (1882-1940)*, Ministerio de Cultura, Madrid, Mayo-Junio 1983, p.81.

(125) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op cit.,

(126) *Ibíd.*,

(127) Ramón Gómez de la Serna, “Diego María Rivera, el integérrimo”, *Gil Blas*, Madrid, 1-10-1915.

(128) Ramón Gómez de la Serna se refería con estas palabras al arte de Bagaría: “*No se han hecho de Bagaría las justas críticas. Aunque ha sido inevitable la necesidad de publicar sus caricaturas se ha evitado la crítica. Esto sucede mucho con todo lo moderno y lo renovador... Bagaría, sin embargo, ha sido el iniciador del nuevo gesto de la caricatura, es gesto susurrado, clarividente, que en vez de expresarse con convencionales monstruosidades y con fáciles caracterizaciones de guardarropía, da el espíritu y el carácter, salvándole a esas interposiciones anodinas de las caricaturas al uso de antes de que surgiese en él. Aquella cargante envoltencia de las caricaturas, aquella gracia sobrante y enrancida que tenían, fue abolida y disuelta por Bagaría con una originalidad primera ... La caricatura en Bagaría es una cosa recta, abnegada y decisiva por naturaleza, por principio o de su espíritu... Ese porvenir de Bagaría será grande, y con él Bagaría rematará su obra de meditación y de libertad, meditación honda y meditación supérflua, libertad precaria e imprescindible, y libertad supérflua porque hay que llegar hasta lo supérfluo para mayor dignidad, para mayor heroicidad*”, en “Bagaría, el acertado”, *Gil Blas*, Madrid, 5-10-1915.

(129) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(130) *Ibíd.*,

(131) *Ibíd.*,

(132) *Ibíd.*,

(133) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit.,

(134) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(135) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit., pp.295-296.

(136) S.A,” Salón Kuhn”, *Heraldo de Madrid*, 8-3-1915.

(137) Jesús J.Gabaldón, “Un arte Cobarde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-3-1915.

(138) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit.,

(139) Ramón se refería al escultor en los siguientes términos: “*Lipzis (sic) es de una bondad y de una inteligencia inagotables. Por aquí pasó como el emigrado, que sólo por unos días, los días de su forzosa emigración, entró en un país extraño y en sitios modestos que no lo podían esperar, no habiendo soñado nunca con gloria tan excesiva...*”, en “Lizpis”, *Renovación Española*, Año II, núm 22, Madrid, 27-6-1918.

(140) Dicha carta decía: “*Sí, señorita Maria, llevo dos semanas en París, y estoy encantado. En París es bonito hasta no hacer nada, pero yo trabajo mucho. No sé qué especie de fuerza nos impulsa a*

trabajar...". Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Artistas españoles contemporáneos*, Ministerio de Educación y Ciencia, Bilbao, 1975, p. 21.

(141) Juan Manuel Bonet, ("Baedeker del Ultraísmo", *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 27 junio-8 septiembre 1996, p.38) alude a la presencia de Mateos en la Exposición de Íntegros basándose en una caricatura que publica en el diario *El Socialista*. Sin embargo y a pesar de la ausencia de la fecha de dicha caricatura, el dibujo no parece identificar al pintor Diego de Rivera. Por contra, nosotros pensamos que dicha relación sí se produjo pero manifestada claramente en otra caricatura que alude directamente a Diego de Rivera, publicada en el revista madrileña *Gil Blas*, el 1 de octubre de 1915.

(142) Cfr., Jaime Brihuega, *Alberto Sánchez. 1895-1962. Dibujos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997, p. 16.

(143) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, op. cit., p. 295.

(144) Ramón Favela, op. cit., p.84.

(145) *Ibid.*, p. 82

(146) A. M. Campoy, *María Blanchard*, Madrid, Gavar, 1981.

(147) Ramón Favela, op. cit., p.84.

(148) *Ibíd.*,

(149) Olivier Debroy, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p.59.

(150) *Ibíd.*,

(151) Este cuadro sería reproducido posteriormente en un artículo dedicado a Diego de Rivera firmado por Ramón Gómez de la Serna y publicado, además de *Retrato de Adolfo Best Maugard*, (1913, Óleo sobre lienzo, 226,8 x 161,6, cm Ciudad de México, Museo Nacional de Arte) en la revista *Gil Blas*, Madrid, 1-10-1915.

(152) Ramón Gómez de la Serna lo describía de la siguiente manera: “Yo tengo en mi despacho un retrato cubista, y cada vez noto que me parezco más a él. No os alarméis. Me parezco, por el contrario, cada vez menos a una mascarilla que me hicieron sobre mi mismo rostro, enterrado en yeso como un muerto, durante un cuarto de hora. ¡Estas son las paradojas del arte burlándose de la propia realidad!. Este retrato cubista es para provocar sentimientos más profundos y menos comprometedores y amenazantes... La pintura cubista, que ante todo ama el espacio, no me ha embotellado y me ha dejado libre y desenvuelto. Cuando... pintó mis ojos... no contempló estos ojos castaños que tengo, y cuya apariencia normal es para los ‘retratistas’, pero no para un gran pintor como él, sino que los observó como un técnico, como un ‘óptico’ y se dio cuenta de los ojos que necesitaba en el retrato... En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en el ojo entornado y largo, el momento de comprensión... Al hacerme ese retrato Diego María Rivera no me

*sometió a la tortura de la inmovilidad, o a la mirada mística hacia el vacío durante más de quince días, como sucede con los demás pintores... Yo escribí una novela mientras me retrataba, fumé, me eché hacia delante... El no me podía tratar como una momia inmóvil ni como quien por verme de frente podía hacerse el ignorante de que me conocía de perfil, además de conversando, vibrando y viviendo”, en “Mi retrato cubista”, *La Esfera*, Madrid, 3-11-1923.*

(153) Ramón Favela, op. cit., p.84.

(154) Olivier Debrois, op. cit., p. 67.

(155) A.R Bonnat, “¿Modernismo o Chifladura?”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915.

(156) Sobre dicha obra Ramón Gómez de la Serna expone: “*En la Exposición de los Íntegros, que se celebra en la capital de España, el año 1916, expone su ‘Venus de Madrid’, el mejor cuadro suyo, logrado en un camino que pronto dejará y al que no podrá volver nunca... Su ‘Venus de Madrid’ era un hallazgo, porque había superpuesto una mujer desnuda... a la fachada de la casa más característica del rococó madrileño, porque había acoplado el arquitecto grandes bolas de espejo, moradas, plateadas, azules, doradas, entre el juego de los ladrillos, brillando la original vivienda con alegre melancolía bajo el sol de los días y bajo la luna de las noches. Tenía toda su obra de esa época una cosa de aquelarre, conseguida de cocimientos de cicutas, malvas y sapos, pero el corazón religioso de María no la consentía trabajar en aquella alquimia, que la hubiese llevado a volar sobre lo sabático revelándonos hasta lo prohibido el alma dramática, querenciosa y pintoresca de Madrid. Se veía que tenía facultades para hacer la llamada al misterio, que podía preparar el ungüento, que era nigromántica y adivina; pero rechazó todas esas facultades por temor de que anduviese el diablo por medio. Inmediatamente cambió de signos y se metió en el terremoto del cubismo, bombardeando sus imágenes, desintegrándolas con una meticulosidad de laboratorio que daba espanto. Yo, que la vi*

renunciar a aquella gran pintura que se la reveló de entrada, sé bien de qué gran desprendimiento nace su pintura europea....”, en Retratos completos, Madrid, Aguilar, 1961.

(157) Anónimo, “Los pintores íntegros”, *La Tribuna*, Madrid, 6-3-1915.

(158) Ramón Pulido, “De arte”, *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

(159) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España*, op. cit., p.160.

(160) Anónimo, “Los pintores íntegros”, *La Tribuna*, Madrid, 6-3-1915.

(161) Ramón Pulido, “De arte”, op. cit.,

(162) Ramón Gómez de la Serna, “Los pintores íntegros”, Catálogo-invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, op. cit.,

(163) Ibid.,

(164) VV.AA., *Ramón en cuatro entregas*, op. cit.,

(165) Vid., Mercè Vidal, *1912 L'Exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996.

(166) Respecto a la dimensión propagandística en Madrid sobre la Exposición de arte cubista (1912) en las Galerías Dalmau fue totalmente nula. En relación con los diarios madrileños de más tirada como *El Liberal*, *El Imparcial*, *ABC*, *La Mañana*, *Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España*, ninguno de ellos se ocupó de la noticia, por contra si lo hicieron de algunas de las muestras que se exhibían en esos momentos: Exposición de arte gallego, en los salones del Centro Gallego; Exposición de Martín Marín, en el Salón Iturriz; Exposición Beruete, en el estudio de Sorolla o Exposición de la Sociedad de Artistas Franceses, en París.

(167) S.A,” Salón Kuhn”, *Heraldo de Madrid*, 8-3-1915; Jesús J.Gabaldón, “Un arte Cobarde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-3-1915; Anónimo, “Los pintores íntegros”, *ABC*, Madrid, 7-3-1915; Federico Leal, “ Exposición Gutiérrez- Larraya”, *El Universo*, Madrid, 22-3-1915; José Francés, “Exposición Gutiérrez Larraya”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 3-3-1915 y A.R Bonnat, “¿Modernismo o Chifladura?”, *Mundo Gráfico*, 24-3-1915.

(168) José Francés, “Preliminares de la Exposición”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915; José Francés ; Anónimo, “La Exposición Ochoa”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-3-1915 y Ramón Púlido, “Los pintores íntegros”, *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

(169) Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 29-8-1914 y José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915.

(170) Manuel Reyero, Catálogo *Diego de Rivera*, Mexico, Fundación Cultural Televisa A.C, 1983, p.24.

(171) José Francés, “Los pintores ‘íntegros’”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 17-3-1915.

(172) *Ibíd.*,

(173) José Francés comentaba al respecto: “*En el repugnante desnudo del cuadro Madrid se ven trozos tan certeramente pintados, que demuestran cómo la señorita Gutiérrez Cueto domina la técnica y sabe ver el natural. Sus maestros han sido grandes artistas contemporáneos: Anglada, Sotomayor, Benedito. Sus cuadros anteriores, Los primeros Pasos y Ninfas encadenando a Sileno, premiados con tercera y segunda medalla en las exposiciones de 1908 y 1910, prometían un futuro glorioso y admirable. En cuanto a Diego María Rivera, antes de presentar en París La joven del abanico, en el año 1913, había expuesto en 1911 los admirables paisajes titulados Ixlaccihual muy superiores en colorido y emoción poética a los de su compatriota el Dr. Atl, verdadero maestro del género. También recordamos cuadros suyos en que el alma de Castilla, recia y romántica, aparece con toda su integridad (Y aquí sí que es oportuna la interpretación de ‘pintor íntegro’). Aun en la misma serie de paisajes mallorquines que exhibe actualmente su sinceridad estética, sus maravillosas condiciones de colorista se le imponen a pesar del equivocado predominio cerebral, e interpreta el mar y el cielo de Mallorca de un modo insuperable. Bien sé que no habrán de hacerme caso. Cuando se cambia de tan brusca manera la orientación artística, importan bien poco los consejos opuestos a esa orientación. No obstante, en nombre de los cuadros admirables de antes, yo me permitiría rogar a la señorita Gutiérrez Cueto y al señor Ribera (sic), que olvidaran en lo sucesivo estos cuadros de ahora*”, en “Los pintores ‘íntegros’”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 17-3-1915.

(174) *Gil Blas*, “Cajón de Sastre”, Madrid, 1-10-1915

(175) S.A,” Salón Kuhn”, op. cit.,

(176) José Francés, “Preliminares de la Exposición”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915.

(177) Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Espasa Calpe, 1931, pp.230-231.

(178) A.R Bonnat, “¿Modernismo o Chifladura?”, op. cit.,

(179) Ramón Pulido, op. cit.,

(180) *Ibíd.*,

(181) Anónimo, “Los pintores íntegros”, *ABC*, Madrid, 7-3-1915.

(182) Federico Leal, “Exposición Gutiérrez- Larraya”, *El Universo*, Madrid, 22-3-1915.

(183) Anónimo, “La Exposición Ochoa”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-3-1915.

(184) José Francés, “Exposición ‘K-Hito’”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 21-4-1915.

(185) Antonio Hoyos y Vinent, “El Primitivismo”, *El Día*, Madrid, 18-6-1918.

(186) Rafael Domenech, “Exposición de Bellas Artes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-5-1915.

(187) VV.AA., *Historia de España, Alfonso XIII y la segunda República (1898-1936)*, Tomo 12, Madrid, Gredos, 1991, p. 65.

(188) Testimonio que corrobora el artífice de la exposición, Ramón Gómez de la Serna, al recordar sus memorias en el libro *Automoribundia*, op. cit., pp. 295-296.

(189) José Francés, “Preliminares de la Exposición”, op. cit.,

(190) José Francés, “Exposición Gutiérrez Larraya”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 3-3-1915.

(191) En cuanto a este tema José Francés escribía: “... ha sido como un grato despertar de horrible pesadilla. En el mismo salón Arte Moderno donde obtuvieron tal éxito de risa o de indignación, por parte del buen público burgués, los pintores íntegros, se ha inaugurado otra exposición de dos artistas que no son ‘íntegros’ en la arbitraria acepción otorgada a ese vocablo por el señor Ribera (sic) y la señorita Gutiérrez Cueto. Pero si no poseen esa ‘integridad’ son en cambio admirables maestros en el arte decorativo hallándole modernísimas y prácticas aplicaciones. El público, que acude todavía en masas nutridas imaginando hallarse con las cosas cubistas, se sorprende un poco al ver figuras humanas... Pero como en el público abundan más los imbéciles que los sensatos - y de aquí el éxito de ciertas obras teatrales- no faltan los que pregunten: -Oiga usted. ¿Estos son los cubistas?

-No, señor. Los cubistas se fueron para no volver.

- ¡Ay, qué lástima!. Entonces esto no me interesa...

Otros, más astutamente imbéciles, se enteran antes de entrar al saloncito y cuando les dicen que los 'íntegros' ya no están allá dentro, dan la vuelta. Ellos venían a pasar un buen rato; no a perder el tiempo viendo obras bellas y perdurables.

*Esa actitud del público es un poco desconsoladora. En apariencia, al menos. Luego, si se piensa que también a las plazas de toros y los mítines políticos acude enorme gentío, vemos que no es tan desconsoladora esta escasez de papanatas, cretinos e indocumentados de la sensibilidad. Mejor todavía. En la exposición 'íntegra' lo de menos era ver las cosas expuestas. En esta exposición sería muy sensible que los antedichos papanatas nos privaran de contemplar y admirar tantas y tan variadas exquisiteces como presentan los hermanos Gutiérrez Larraya", en "Exposición Gutiérrez Larraya", *Mundo Gráfico*, Madrid, 3-3-1915.*

(192) A.R Bonnat, "¿Modernismo o Chifladura?", op. cit.,

(193) Anónimo, "Los pintores íntegros", *La Tribuna*, op. cit.,

III. PRESENCIA DEL ARTE EXTRANJERO EN MADRID ENTRE 1915 Y 1922

III.1. ARTISTAS PROCEDENTES DE EUROPA

Las diferencias socio-culturales entre los dos centros álgidos de la Península - Madrid y Barcelona - ya se atisbaban desde finales del s.XIX, consecuencia del desastroso final de la guerra del 98 que provocó una ruptura con el pasado y la aparición del modernismo, junto a unas fuertes notas nacionalistas, principalmente en Barcelona, ciudad que comenzará a principios del s.XX un naciente noucentisme y las nuevas subversiones artísticas de los espíritus más jóvenes en busca de las vanguardias. La Gran Guerra dividió Madrid, pese a su neutralidad, en dos bandos: aliadófilos y germanófilos, al tiempo que se desarrollaba la llamada generación de 1914 y se mantenía la imagen de centralización entre las regiones de la periferia.

Madrid y Barcelona serán los lugares preferidos de la emigración europea y transoceánica y podemos apreciar cómo la llegada de un gran número de extranjeros a España acrecienta aún más las diferencias artísticas de estas dos ciudades. Barcelona se convierte en el seno del vanguardismo e, incluso, sirve como fuente de inspiración para muchos artistas españoles que se encontraban en esos momentos en la ciudad condal. Refugiados por la guerra llegan artistas tan internacionales como Robert y Sonia Delaunay Terk; en 1916 Albert Gleizes y su mujer Juliette Moche, una pacifista militante; Marie Laurencin, amante de Apollinaire, con su marido el barón alemán Otto von Waegten; el pintor y poeta Maximilian Gauthier (Max Goth); Arthur Cravan, Serge Charchoune y Hélène Grounhoff; el pintor italiano Canudo (que será más conocido como

cineasta); Francis Picabia y Gabrielle Buffet, caudillos del grupo que se formaría rápidamente con algunos de los anteriores; además del pintor Frank Burty Haviland, establecido en el Rosellón desde antes del comienzo de la Gran Guerra y compañero del escultor español Manolo Hugué (1).

También Madrid, como escribía José Francés, presentaba una gran lista de estos artistas extranjeros que invadían el ambiente artístico madrileño: *"el francés Laroche; Segismundo Nagy; la melancólica visión de una Andalucía pálida a través de Paul Sollmann y la epilepsia sensual de Sevilla recogida por el argentino Franco; los hombres cetrinos y las ubérrimas campiñas de Levante, en las acuarelas del austriaco Myrbach y el alemán Leyde; el velazqueño realismo de la inglesa Nelly Harvey, el enfermizo decatismo de la holandesa Bettina Jacometti y la simplicista derivación del postimpresionismo francés de la checa Milada Sindlerova; los cuadros abulenses de Caprotty y las páginas madrileñas de Mignoni, ambos italianos; el Norte brumoso del polaco Kowalski y la explosión luminosa, que halló en Mallorca toda su amplitud expansiva, del uruguayo Carlos Alberto Castellanos; las testas viriles de nuestra raza en los broncees de la escultora Marta Spitzer..."* (2).

Al mantener Madrid todo el peso de la tradición oficial converge un grupo de artistas extranjeros que se adapta perfectamente a esta situación realizando un tipo de pintura que, a veces, recoge los rasgos de las regiones que visitan, interpretan con todo su verismo el mundo de los grandes maestros españoles o incluso, introducen en la capital un impresionismo que, en ocasiones, alterna con rasgos españoles que llegan más fácilmente al público y a la crítica, dejando entrever en algunos casos connotaciones del postimpresionismo. Durante este corto período, desde el comienzo del conflicto pasan por la capital los argentinos Ernesto Riccio, Octavio Pinto, Rodolfo Franco,

Pedro Deluchi, José A. Merediz, Alfredo Guttero, J.M. Gavazzo Buchardo, Guillermo Butler, Pablo Curatella, Numa Rossolli y Franciscovich; los mejicanos Diego Rivera, Garza Rivera, Amado de la Cueva y Roberto Montenegro; los uruguayos Alberto Castellanos, Paulina Montero, Eduardo Castillo y Rafael Barradas; el chileno Alfredo Lobos; los brasileños Gastón Infante y Fernando Mesquita; los alemanes Rodolfo Tewes, Kurt Leyde, Beintmann, Brant, Sollmann y Hans Poppelreuter; los húngaros Segismundo Nagy y Rodolfo Berény; el austriaco Baron de Myrbach; los franceses Fernando Laroche, Marta Spitzer, Jean Pierre Altermann, Marie Bernié y Ambroise Vollard; el belga Ermengem; los holandeses Renier Pijenburg y Bettina Jacometti; los italianos Guido Caprotty, Ohlsen, Octavio Steffenini, Eduardo Tani y Mignoni; los rusos Kolinic Gousseff, Victoria de Malinowska o el violinista Román Jacowlew; la checa Milada Sindlerova; los ingleses Gustavo Barisas, Darsie Japp, Norton, Wynne Apperley, Wyndham Tryon y Nelly Harvey; el danés Jans Olsgaard (3) y el escultor portugués Cantó. También hemos de señalar la órbita ultraísta formada por artistas extranjeros como los polacos Marjan Paszkiewicz, Wladyslaw Jahl, Josef Pankiewicz, Wanda Pankiewicz y Wacław Zawadowski; los franceses Robert y Sonia Delaunay o la argentina Norah Borges, que forman el ambiente cultural más avanzado que se podía ver en la capital. También el País Vasco, zona principal por donde pasan estos refugiados de la guerra, tuvo una gran afluencia de artistas extranjeros, destacaron los polacos como Milada Sindlerová o Kowalski y el húngaro Segismundo Nagy, etc. algunos incluso llegaron a fijar su residencia allí, como el escultor ruso Ivan Chuklin.

En Madrid, el Círculo de Bellas Artes, el Salón Vilches, el Lacoste, el Mateu, el Iturrioz, la Galería de Arte Moderno, el Centro Austuriano, la Socialista Casa del Pueblo, el Patio del Ministerio de Estado, el Teatro Real, el Palace Hotel, etc... se convirtieron en los centros artísticos de la capital más importantes para sus exposiciones, convertidas, a diferencia de las exposiciones nacionales de Bellas Artes en las que en algunas ocasiones exhibieron sus obras, en el sitio donde *“el artista no tiene empresarios, ni jueces profesionales, ni más recomendaciones que las espontáneas que el público y la crítica quiera concederles y se sacrifican gustosos, porque a veces les cuesta dinero estas, al parecer, insignificantes expansiones artísticas”* (4).

Nos hallamos en un período donde abunda en la obra de estos extranjeros el simbolismo, naturalismo, modernismo, regionalismo, impresionismo y, en ocasiones, según las crónicas de la crítica madrileña, la vanguardia, bajo el vocablo ultramoderno. Regionalismo e impresionismo serán, pese a todo, los lenguajes más transitados por estos artistas. El regionalismo, entendido desde una postura muy personal, que interpreta aquello que ve pero con la visión de un extranjero que, en ocasiones, como el caso del italiano Guido Caprotty da Monza o el alemán Kurt Leyde, se acerca a una parecida interpretación a la que se hacía en España. Respecto al impresionismo y partiendo de la base que, como indica Juan Antonio Gaya Nuño *“no existió un movimiento español impresionista en el concepto de escuela colectiva, obediente a unos principios ni a unos dogmas dados, pero sí hubo en nuestro país numerosos pintores que desde la plena convicción hasta el más puro azar, esto es, desde posiciones estéticas muy varias, merecen el dictado de impresionista”* (5) contó con figuras como Aurelio de Beruete y Moret, Darío de Regoyos, Adolfo Guiard, Francisco

Gimeno, Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo, el luminista Sorolla, Ricardo Urgell, Mariano Pidelasierra y otros, que aportaron, en una etapa de su vida, caracteres personales a dicha estética. Sin embargo, tras el estallido del conflicto europeo los artistas recién llegados se dedican a viajar y a practicar por toda España el arte aprendido en sus lugares de origen y estudio. Así, nos encontramos con un grupo mayoritario que practicará el impresionismo en la Península y, por tanto, cuyas exposiciones serán foco de difusión de éste, como el húngaro Segismundo Nagy, Fernando Laroche, Milada Sindlerová, I. Kowalski, Wyndhan Tryon o Adolfo Tewes entre otros.

"De algún tiempo a esta parte abundan entre nosotros - escribe Federico García Sanchíz - los artistas que sólo buscan sorprender el instante de suprema exaltación de sus modelos, campo, marina, gente, y aun las cosas, instante efímero que encierra la eternidad, porque ahí se encuentra la substancia inmutable de la creación. Se debe la novedad al destierro de tantos y tantos artistas educados en climas de sensibilidad más sensitiva que la que achicharra o hiela nuestra producción nacional. Una verdadera muchedumbre de pintores emigrados de París predicán el impresionismo" (6).

Hasta qué punto influyó o no en el arte peninsular y, más concretamente, en la capital este arte, es difícil de averiguar; la falta de catálogos y, sobre todo, de imágenes de sus cuadros imposibilita esta respuesta aunque podemos reseñar algunas críticas al respecto como la de Antonio de Hoyos y Vinent:

"La guerra nos ha traído multitud de artistas que, huyendo del ambiente hostil, vienen aquí a presentar sus obras. Su presencia entre nosotros no tendrá más que una importancia muy relativa y su influencia, si alguna ejercen, será cosa efímera que no dejará huella, si no es un pasajero extranjerizamiento lamentable en la obra, aun informe y por eso impresionable de los jóvenes" (7).

La avalancha de arte extranjero en Madrid ocasiona algunas propuestas interesantes, como la José García Mercadal quien se dirige al Director General de Bellas Artes para solicitar un lugar en el Museo de Arte Moderno para las obras de estos pintores. La exactitud de esta sugerencia que no es muy fácil de interpretar por las connotaciones que lleva consigo. No sabemos si está reconociendo la aprobación de este arte extranjero por los registros que más se adecúan al ambiente artístico madrileño o, por el contrario, se tratase de un nuevo gesto humanitario: *“¿No podría el Estado formar una salita en el Museo de Arte Moderno con pinturas de aquellos artistas extranjeros que, mientras Europa, enloquecida, se desgarraba, buscaron un refugio para su labor en el retiro de España?”* (8).

Debemos resaltar que estos artistas no se limitaron a exponer sus obras en los salones madrileños sino que, además, desempeñaron un destacado papel en las exposiciones nacionales de Bellas Artes como representantes de diferentes registros vinculados al ámbito exterior. En primer lugar, destacamos la muestra de 1915, cuyo reglamento se inclinó a revestirse de un carácter internacional aprovechando el número de pintores extranjeros refugiados por la guerra europea, de tal manera que en el catálogo se podía leer: *“Inspirado en el noble propósito de universalizar nuestras Exposiciones de Bellas Artes... que las convierte en Internacionales y brinda a los demás países la hospitalidad de su concurrencia”* (9). La encarnizada guerra que se estaba produciendo en Europa unido a la marcada neutralidad española permitió el libre acceso de artistas a la Península. De este modo, se dejaba abierta una puerta para aquellos extranjeros que desearan exponer (10) y se ofrecía una nueva visión al exterior de la “España negra del 98”.

Entre ellos concurrían el francés Fernando Laroche, con doce paisajes - *La Selecta por la mañana, Tarde en el Canal Grande, Vista desde San Jorge, La San Felice, El Palacio Marcelo, Día de primavera, Tarde borrascosa, El Canal de Venecia, Tarde en el lago Albano, El valle del Manzanares desde las Vistillas, Astillero de barcas: Tarde y El Santuario de Galloso* -; los ingleses Gustavo Barisas y Nelly Harvey; ésta última con residencia en la calle Españoleta, núm. 10, según consta en el catálogo oficial, presenta, además, *Retrato de don V.P y Señora S. y su niño*; el alemán Pablo Sollmann, establecido en la calle Príncipe Alfonso, núm 7, acudía a la muestra con dos vistas de Granada, lugar en el que, más tarde, fijará su residencia: *San Miguel en alto Granada y Patio granadino, Generalife*; el mejicano Roberto Montenegro afincado en Pollensa (Mallorca) con *Retrato La ca d'oro. La reina de Saba y Retrato de la Marquesa Cusati*; los húngaros Segismundo Nagy, residente en el madrileño Palace Hotel, quien presentó *En la taberna, El naranjerero, Mañana de Primavera, Gitanas, Bebedor, La barca verde, Puerto de Pasajes y Después de la lluvia* y Rodolfo Berény; el italiano Octavio Steffenini, residente en la calle Montera, núm 44 acudió con una obra, *Nudo decorativo*; los argentinos Rodolfo Franco y Pedro Deluchi; la polaca Milada Sindlerová (bajo el autocalificativo de Bohemia) cuya vivienda se encontraba en la Plaza de Oriente, núm 7, presentaba dos obras, *Atardecer y Amanecer*; el cubano Pastor Argudín; el brasileño Gastón Infante y los uruguayos Eduardo del Castillo, Paulina Montero, con *La Casita del Príncipe* (El Escorial), y Ernesto Laroche con *Tarde estival y Paraguay*. Muchos de ellos participarán en las individuales y colectivas de Madrid.

La siguiente edición realizada en mayo de 1917, se limitó a unos cuantos expositores refugiados por la guerra y afincados en España entre ellos, los alemanes Paul Sollmann - *Apuntes de Sierra Nevada* - y Guillermo Beintmann, el holandés Renier Pijenburg, la rusa Victoria Malinowska - *Gitana con un niño* -, la polaca Milada Sindlerová - *Praga, Berlín y Una nota de Motrico* -, los argentinos Rodolfo Franco - *Una maja sevillana y La honra* -, Octavio Pinto y Ernesto Riccio (11), el uruguayo Carlos Alberto Castellanos - *Mascarada* - y el italiano Guido Caprotty - *Ojos de la noche y Flores débiles* -, todos ellos habituales como veremos de las exhibiciones individuales y componentes, por tanto, del escenario madrileño de aquellos años. Esta sala de artistas extranjeros se definía para la crítica por un derroche de luz de la que carecía el resto de las salas: *"es la única en la que el público se ve libre por completo del color de 'pintura' de la paleta vieja, tenebrosa, hollinosa de museo, que tan difícil es desterrar de este país de luz. Los coloristas revolucionarios suelen ser pésimos dibujantes y el descrédito que con su ignorancia palurda del dibujo acarrear al sistema es aprovechado por los tenebrosos para rechazarlo todo, no sólo la sistemática carencia de estructura, de dibujo sino hasta de color lleno de vibraciones luminosas, la acentuación de los matices que en la realidad distingue siempre... En esta pintura nuestra de puchero nunca hay caras verdosas, ni de blancurazaulante, ni de rubio de espiga, ni de tez de manzana, ni nada de cuanto en el color de figuras, países y ambiente constituye el matiz distintivo... En esta sala no se descansa, aunque no sean de interés las obras que encierra..."* (12)

En las siguientes muestras de 1920 y 1922 participaron, entre otros, los italianos Caprotty y Dal Re, la inglesa Nelly Harvey, el húngaro Segismundo Nagy, los alemanes Beintmann y Sollmann y la argentina Zulema Barcons.

Mucho más notable es el gran número de exposiciones individuales que realizaran los artistas extranjeros en España, siendo la primera de ellas cronológicamente la de Segismundo Nagy.

SEGISMUNDO NAGY

El pintor húngaro Segismundo Nagy llega a Madrid en febrero de 1915, tras una corta estancia en el País Vasco, donde expuso en San Sebastián y, después, en Bilbao. Antes de estallar la Gran Guerra, había expuesto en la Galería Georges Petit alrededor de 60 cuadros con temas de su tierra natal, Hungría.

A partir de 1905, muchos de los pintores de Hungría reciben la influencia del postimpresionismo, fauvismo y expresionismo; tres años después, el movimiento impresionista y naturalista húngaro se diferencia ya del europeo por sus formas más detalladas y más compactas que llevan a composiciones menos disueltas y más cercanas a la realidad (13). Ésta será una de las constantes principales que se observan en el arte de Segismundo Nagy y que le permitirá triunfar ante la crítica madrileña. En paralelo, durante este mismo año 1908 se inauguran en Hungría la Casa de los Artistas y el Salón de Exposición Independiente de Hungría, dirigido por Miklós Rózsa. En 1913 tiene lugar la Exposición de los futuristas y de los expresionistas del Salón Nacional de Budapest.

Un año después, el asesinato en Sarajevo del príncipe Francisco Fernando provoca, como sabemos, el estallido de la Primera Guerra Mundial. Austria declara la guerra a Serbia, luego a Rusia, y más tarde, Hungría se encuentra implicada en el conflicto, momento éste en que la mayor parte de los artistas húngaros deciden salir del

país. Aunque la estancia de Segismundo Nagy en Europa había comenzado mucho antes del estallido de la guerra - recordemos que los artistas húngaros elegían para sus estudios artísticos París, no sólo por ocupar la capitalidad del arte sino además por encontrarse cerca de Múnich -, éste sería uno de los principales motivos de su refugio en España.

José Francés le recuerda como un muchacho de quince años recién llegado a París (1892) procedente de su casa paterna y con algunos conocimientos como aprendiz de un pintor decorador de Budapest. Allí comienza a trabajar con Bouguereau, y más tarde, con Teorier hasta su vuelta a Hungría, donde practicó la pintura religiosa e histórica al lado de profesores de la Academia de Budapest como Reuczur y Munkacsy. De nuevo en París, en 1911, la pintura impresionista de Manet, Sisley y Pissarro, y los cuadros de la India (1912) de Albert Besnard calan más hondo en su obra, que comienza a reflejar las costumbres su tierra.

Al estallar la guerra, le encontramos en tierras vascas recogiendo en sus cuadros costumbres, paisajes y tipos vascos que le dan una cierta fama en el norte de la Península. Después, en 1915, el Palace Hotel de Madrid acoge parte de estos cuadros como *Pescador del puro*, *El bote verde*, *Matrimonio de pescadores*, *Entrada de San Juan* (Pasajes), *Aprés le premier peché*, *La pexadora*, *Bebedores de sidra...* de los que el propio Francés reconocía que “*si la técnica deshecha, vibrante, esclavizadora de la luz y del color, con pinceladas tan pronto cortas y secas como desdobladas en serpentinadas ondulaciones, sorprendía a los profanos, en cambio sugestionaba el indiscutible espíritu de veracidad que tienen los lienzos de Nagy... Ama la luz y el plein-air sobre todas las cosas, y más que la serenidad fría, académica, supeditada a preceptos técnicos, prefiere la inquietud, la nerviosidad y los brincos de sol sobre gayas telas o campos recién floridos*” (14).

La crítica madrileña resaltó la técnica de sus obras, cercana a la de otros luministas europeos como el sueco Zorn, el francés Besnard, el inglés Brangwyn, el rumano Grigoresco, el español Sorolla o incluso el noruego Munch: *“lleva el impresionismo a los cuadros de composición; pone en las fisonomías una serie de trazos entrecortadores que se mezclan y se entrelazan, como una baránda de colores. A veces, empieza uno a sentirse escandalizado y falta un poco para reputar aquello como una tremenda extravagancia. Pero, contempladas las obras desde la distancia conveniente, todo cambia, ya no existe la revolución de colorines y queda sólo el conjunto armónico, la pintura unida y pastosa”* (15).

Tres años después, en 1918, le encontramos realizando su segunda Exposición individual en Madrid y participando en el mes de junio en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona en el salón de los Independientes junto a otro extranjero, el alemán Paul Sollman y los españoles Lola Anglada y Juan Vila (16) pero antes habría que destacar su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1917) y más tarde, en la de 1920. Esta vez, fue en el “foyer” del Teatro Real (17) durante el mes de junio de 1918, lugar donde volvería a exponer en mayo de 1920. En 1918 presentó una colección de 72 cuadros de paisajes realizados en sus viajes a numerosas ciudades, regiones y provincias como Valencia, Cataluña, Guipúzcoa y Castilla, que alterna con retratos y desnudos. Entre ellos destacaron *La maja*, *Belleza valenciana*, *Clarette*, *En el cuarto de las naranjas*, *Antes del baño*, *Después del baño*, *Camino del huerto*, *Un cuento*, *El descanso*, *En traje de fiesta*, *La carga dorada*, *En el retorno de la pesca*, *La muchacha del mono*, *Mañana en el huerto*, *Alma de Valencia*, *Visentela*, *La Saguntia*, *Naranjeros*, *Carnaval de Sagunto*, *Jardín de ensueño*, *Tomando el sol*, *La costa brava* (sic), *Pescadores de caña*, etc.



Segismundo Nagy, *La muchacha del mono*
(*El Día*, Madrid, 25-6-1918)

Como decimos, la modalidad artística que cultivaba Segismundo Nagy era el impresionismo. Un impresionismo que, en España sólo existió de forma individual en algunos artistas, pero que interesó mucho a los críticos. Uno de ellos, Arturo Mori, apuntaba:

"Se habla con frecuencia del impresionismo en arte y casi nunca se acierta. Muchas veces se toma este concepto en tesis general, tan general que se califica de impresionistas, incluso a los que cultivan géneros tan pulidamente sentidos como el detallismo y el preciosismo impresionista, para otros, es simplemente el que sabe abocetar, y para no pocos, el maestro en lo que hemos dado en llamar pinceladas geniales... El impresionismo de Nagy, que es el verdadero impresionismo, equivale a un noble trabajo de selección del modelo y de acomodación a él en un momento de vitalidad artística, de inspiración violenta. Por eso un impresionista no puede detallar, ni entretenerse en aditamentos

imaginativos... Ha venido, en fin, a España, un formidable artista, a enseñarnos de modo claro y preciso lo que es impresionismo. Esto y el encanto que nos ha proporcionado su estilo de ensueño, es lo que tenemos que agradecerle a Segismundo de Nagy" (18).



Segismundo Nagy, *El cuarto de las naranjas*
(*Heraldo de Madrid*, 6-6-1918)

Otros, como Antonio de Hoyos y Vinent, resaltaban el color y el luz como elementos principales de su impresionismo pero siempre destacando las figuras del cuadro: *"Pintor exótico a modo de impresionismo vibrante, brillante y suntuoso, de extraordinaria riqueza de colorido y de modernidad casi exagerada. Consiguelo, sin embargo, dando la perfecta sensación de las cosas, y, al mismo tiempo, posee el secreto de la luz y el de la profundidad, junto al del color" (19).*

Otros vieron en su pintura la representación de una pintura moderna, donde se sumergían elementos clásicos como la representación de la realidad pero, también, el colorido y la luminosidad que recordaban el triunfo de un artista español, Joaquín Sorolla:

“Corrientes clásicas, modernas, modernísimas, confluyen - replicaba Dionisio Cruz - en su pintura. Su luz es voz de timbre fresco, nuevo... Luz de atmósfera seca; luz española, castellana... Lejos nos vemos aquí de la España de pandereta y de la España trágica. Esta es una España opulenta, sonriente, afable, digna y noble; en ella la forma es majestuosa plenitud, y juego eurítmico la aplicación de la energía” (20).

Esta evocación de su arte en relación con el pintor valenciano se ponía de manifiesto por el lugar de procedencia de sus cuadros: *“se halla consagrado a la región levantina, extrayendo de sus playas y de sus huertas toda la pletórica naturalista de sus azahares y sus líquidos zafiros, y tanto en su Retorno de la pesca, como en sus Naranjeros, ha sabido sacar el vigor todo de la realidad” (21).*

LOS PINTORES ALEMANES: BEINTMANN, BRANDT, KURT LEYDE, PAUL SOLLMANN-COBURG Y HANS POPPELREUTER

En abril de 1915, el Centro Alemán de la calle Alcalá reunía las obras de cuatro pintores alemanes, Kurt Leyde, Paul Sollmann-Coburg, Brandt y Beintmann (22). La muestra contaba unas 70 obras entre óleos, acuarelas y aguafuertes, en donde dominaron más los temas paisajísticos que los figurativos. Leyde exponía 18 cuadros y cerca de 30 aguafuertes entre los que destacaron *San Fernando desde el paseo Rosales, Nube sobre el tejear, Madrid desde el Manzanares, Ermita de San Isidro, Niñas con periódicos...*;

Sollmann presentaba varios paisajes de Granada y Tánger - *Alhambra desde San Nicolás, Tánger, Zoco grande, Anochecer, Granada...*; Brandt envió siete obras, entre las más aplaudidas se encontraban *Bombilla, De noche y Nocturno de Toledo* y, finalmente, Beitmann mostraba siete cuadros de motivos árabes. Entre los escasos datos sobre esta muestra que aparecen en la prensa diaria debemos destacar la opinión de José Francés, quien consideró que las obras, a pesar de ser "*diferentes unas de otras en técnica y en mérito, tenían un aspecto común de modernidad, de audacias coloristas, de fervoroso entusiasmo frente a una de las más altas bellezas del Arte: el paisaje*" (23).

Tendremos que esperar al año siguiente para encontrarnos de nuevo con alguno de estos artistas. El primero de ellos fue Paul Sollmann, quien además participó en diversas exposiciones nacionales de Bellas Artes: 1915, 1917 y 1920; el 22 de noviembre de 1916 expone, en el Salón del Ateneo, 38 obras entre cuadros, estudios, apuntes y acuarelas en paralelo a las exposiciones del Círculo de Bellas Artes, la de los pintores y escultores belgas, la de los artistas vascos y la de Martínez Vázquez.



Paul Sollmann, *Dos paisajes de aldeas españolas*

(*La Esfera*, Madrid, 2-6-1917)

La colección del pintor alemán se centraba en paisajes de algunos de sus viajes por África y Granada, (lugar éste que había sido su residencia en los dos últimos años) de los que sobresalieron *La Alhambra desde el Generalife*, *Patio del Generalife*, *Calle de Granada*, *Triptico de Granada*, *Guejar*, *Pimientos rojos*, *Patio de Santa Isabel la Real*, *Las casas colgantes de Cuenca...*

La recepción en la prensa fue muy diversa, destacando sus efectos coloristas de índole impresionista: *“Al lado de estas obras francas, fáciles y realizadas con paleta medida, justa y acertada en juegos de luz y valores, tiene Paul Sollmann-Coburg otros lienzos que cualquiera diría no estar pintados por él. En ellos se manifiesta el espíritu obsesionado de un artista que lo interpreta todo retorcido, buscando una manera especial de obtener efectos de formas esféricas y convexas en poliedros de caras planas”* (24).

“Sollmann-Coburg es un exaltado luminista y un minucioso y denotado observador, de los pocos que al pintar se olvidan hoy de cómo pintaron otros, atento sólo a su visión y poniendo al reflejarla su leal saber y entender” (25).

En junio de 1918 participa en la Exposición de Bellas Artes que se celebró en Barcelona en la sección de Independientes junto a Lola Anglada, Segismundo de Nagy y Juan Vila (26), y en mayo 1920 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (27).

Asimismo, Kurt Leyde fue saludado con gran expectación por la crítica madrileña ante su Exposición individual en el Salón del Ateneo, en noviembre de 1917. Sin embargo, antes de su participación en el Centro Alemán durante el mes de abril de 1915 y de su siguiente actuación en 1917, había estado con anterioridad en España, siendo en 1913 cuando se dedicó por entero al estudio de los museos españoles realizando copias de los pintores clásicos españoles como Ribera o Velázquez, que le permitió un buen

conocimiento de nuestra pintura y le garantizó una buena acogida en su segunda Exposición. También visitó numerosos lugares de Castilla y Andalucía hasta que se desencadenó la guerra europea, momento en que quiso regresar a su patria, pero las numerosas dificultades que existían le convencieron para que fijara su residencia en España.



Kurt Leyde, *Dos viejos saguntinos*
(*La Mañana*, Madrid, 8-11-1917)

A Kurt Leyde podríamos considerarle, dentro de la colonia de pintores extranjeros refugiados en Madrid, como el que mejor se adaptó a los presupuestos teóricos que predicaban los críticos de la capital. Sus conocimientos sobre la pintura tradicional española superaba a los de otros que, como el italiano Fernando Mignoni, el austriaco Baron Myrbach, el francés Fernando Laroche, el húngaro Segismundo Nagy, la checa Milada Sindlerová o sus propios compañeros alemanes no percibieron de igual

modo el sentimiento de lo español y, en concreto, del alma castellana como símbolo de la nueva generación tras el desastre del 98.

Antonio de Hoyos resumía ambas características de la siguiente manera: *"es curioso ver cómo 'sienten' los pintores extranjeros, que los azares de la guerra han hecho refugiarse entre nosotros, los tipos, costumbres y paisajes españoles. En cuanto a las dos primeras cosas, por regla general, perciben solamente lo más exaltado, exagerado y hórrido. En esto no se ha variado nada. Entre los pintores de antes y los de ahora no hay más diferencia que aquéllos volvían sus ojos hacia Andalucía, hacia las escenas flamencas y las reminiscencias moriscas y los actuales se inspiran en Castilla, una Castilla también de personajes 'tipos', en que, sin embargo, está ausente el alma de Castilla.*

Por lo que al paisaje se refiere casi todos prefieren el impresionismo que, a decir verdad, 'va bien' con el fondo; pero es a condición de dos cosas casi imposibles; fijar la diaphanidad infinita de la atmósfera y sorprender el secreto del sol para dorar las piedras centenarias" (28).



Kurt Leyde, *Novios ansotanos*
(*El Día*, Madrid, 7-11-1917)

Tan sólo, decía Blanco Coris, habían hecho falta unos cuantos años para demostrar estos efectos en sus pinturas: *“en muy poco tiempo ha adquirido una luminosidad de paleta y una soltura tan grande en la ejecución, que le colocan en la fila de los adelantados y de los que caminan por la buena senda del arte, dejándose de espejismos de escuelas impresionistas, modernistas y de ir tras los pasos amanerados de cualquiera de esos maestrillos que se creen los genios de la pintura española”* (29).

El conjunto de sus obras ofrecía para José García Mercadal una gran valentía por su dominio de una técnica y por su carácter español:

“Y es más de aplaudir porque siendo un extranjero se nos muestra triunfador con una paleta española - en algunos de sus cuadros parece sentirse el pincel de Sorolla -, aquí donde tantos y tantos españoles se empeñan en pintar con paletas de cualquier parte menos de la tierra que les vió nacer. En resumen, que la Exposición del Ateneo merece ser visitada, y el Sr. Kurt Leyde es un pintor que sabe lo que pinta, y sus cuadros llegan a emocionar, cosa que no consiguen los que habiendo nacido en España, han dado en la broma de pintar con galas” (30).

Los principales temas de los 59 cuadros que constituían una parte de su producción total durante estos años de residencia en España, se referían principalmente a tipos, campesinos, costumbres y paisajes de Madrid, Segovia, Levante, Toledo y Ávila como *El buen vino, Con mantilla negra, Tertulia Ansó, Plaza Mayor, Vista desde el Alcázar, San Juan de Caballero, Puente antiguo, Novios ansotanos, Los bebedores, El bebedor, Golfo, Madrid desde el Manzanares, Junto a la lumbre, Puerta de Segovia, Los dos viudos, Lavanderas, El Eresma, En las eras, El tío torero, Angustias, El Tajo,*

Calle de Anso, La buenaventura, Chula, Grupo de gitanos, Gitanos de viaje, Tres abuelos, ¡A la pradera!, Golfillo, El puente de San Martín, Con el borrico, Junto a la fuente, En tertulia, Pueblo en los Pirineos, Dos viejos saguntinos...

Algunos de ellos sobresalían por su luz aunque también *“predominan las ansias coloristas y el vigor en el trazado. La técnica no tiene para él ningún secreto y sortea las dificultades con una correcta desenvoltura”* (31).

En los cuadros de Leyde resaltaba su facilidad por representar, a diferencia de los demás, el realismo de la pintura española con unas tonalidades cálidas que le colocaban, como había dicho, Blanco Coris, en el camino de los adelantados del arte apartándose de las recientes escuelas (32).

“Han sido muchos los extranjeros - escribe Ballesteros de Martos - que vinieron a España; pero ninguno como Kurt Leyde se ha identificado con el ambiente español, hasta el punto de que si no se supiera de antemano que los cuadros expuestos en el Ateneo son debidos al pincel de un alemán se tomarían, en su mayor parte, por labor indígena, de cualquiera de nuestros más distinguidos costumbristas... En los cuadros de Kurt Leyde no hay ninguna extravagancia, ningún exotismo. La propiedad, la sinceridad más escrupulosa, el realismo más acendrado, resaltan en ellos... El pintor alemán tiene una paleta que envidiarían los coloristas más renombrados de la actualidad. Y lo plausible en él es que no abusa de ella, sino que sabe mantenerse dentro de la justeza y la realidad... Pero la nota característica de esta exposición es el españolismo. Kurt Leyde ha hecho una obra española. No porque haya pintado asuntos españoles. Es española en todos los órdenes, porque está sentida en español, concebida en español y resuelta en español. Y por serlo así, es tan interesante, tan sugestiva y tan meritoria” (33).

Kurt Leyde había sabido descubrir, reflejar, *“sorprender, algunos secretos de un país ambiente muy exóticos para él, que contribuirán a enriquecer su bagaje estético”* (34).

En febrero de 1920 Kurt Leyde, junto a Paul Sollmann, realizará en la Escuela de Bellas Artes de Málaga una muestra de cuadros (35).

Por último, el artista alemán Hans Poppelreuter llega a España cuando estalla el conflicto internacional de 1914. En febrero de 1920 inaugura una muestra de acuarelas y óleos en el Salón de Arte Moderno. El conjunto de sus obras pertenecen a su estancia en Palma de Mallorca y son el resultado, según publicaba la crítica, de los primeros años de su formación destacándose su tendencia a las técnicas japonesas y su estilo verista (36).

I. KOWALSKI

En diciembre de 1915 el pintor polaco I. Kowalski, refugiado en la Península como consecuencia de la guerra europea, mostraba 42 paisajes en el Hotel Ritz de Madrid. En paralelo, tenían lugar otras dos exposiciones de artistas extranjeros: la del francés Fernando Laroche en el Salón Vilches y la del austriaco Baron Myrbach en el Salón de Arte Moderno. El aumento de estas exhibiciones artísticas por artistas extranjeros en Madrid - desde enero de este año presenciamos otras dos, la del húngaro Segismundo Nagy y la de los artistas alemanes Beintmann, Brandt, Leyde y Sollmann - llevó a la crítica a considerar al paisaje español como punto de referencia para el arte extranjero mientras que la realidad era que la Península, además, se había transformado en punto de refugio para aquellos que huían de la guerra y, por ello, se apreciaba un aumento de exposiciones y la llegada de algunas de las tendencias modernas europeas:

“Halagador es para nosotros el rumbo que notables artistas extranjeros comienzan a emprender con cierta asiduidad. Al contemplar estos artistas la multitud de aspectos que el paisaje

ofrece en España, se entregan todos ellos a la copia de la Naturaleza con verdadero entusiasmo, y los tonos más calientes de la tela su impresión” (37).

El pintor polaco exhibía una colección de paisajes del norte de España, de Asturias, de la Sierra de Guadarrama, de Gredos y de los ríos Manzanares y Jarama - *Costa vascongada en Biarritz, El parador del bosque, Casas vascas, Costa nevada, Paisaje del Retiro* -, además de algunos que había traído de Noruega y Francia resueltos, según el cronista de *La Correspondencia de España*, “como un suntuoso colorista enamorado de las coloraciones vigorosas y de los tonos calientes, y su alma acierta a impresionarse con las bellezas del natural” (38), pese a representar, según José Francés, a las corrientes impresionista y postimpresionista: “El Sr. Kowalski es partidario de las modernas tendencias, y así concede la misma atención a interpretar el natural que a darles a sus cuadros un sentido decorativo” (39).

FERNANDO LAROCHE

Respecto a este artista francés, cuenta el crítico de arte Blanco Coris cómo el pintor Álvarez Sotomayor descubrió a Fernando Laroche, animándole para que presentara sus obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. En el mes de diciembre de ese mismo año inauguraba una muestra formada por 90 cuadros en el Salón Vilches, paisajes venecianos y españoles que sorprendieron a la crítica por sus “*secretos de transparencia, de atmósfera... efectos luminosos que asombran, con fineza de tintas, sin el duro contraste del blanco en la luz y negro en la sombra. Tan bien entendida está la valoración de tonalidades, que con nota suave alcanza luminosidad deslumbradora. Como un grueso de color, que*

parece dejado a chorros del tubo, logra detalles y perfiles limpios, admira por las dificultades que ofrece tal procedimiento” (40).

Se trataba, sin duda, de otro artista con influencias impresionistas por su luminosidad y su color, un color que, según el crítico de *La Correspondencia de España*, “posee la maestría de moldear y dar forma sin necesidad de la línea; sus paisajes son hondos, llenos de ambiente, y lo que mirado de cerca se presenta como un apunte rápido, como una mancha de color, más lejos, en su verdadero punto de vista se reviste de todo lujo de detalles y efectos, y los contornos de la forma se destacan con toda precisión” (41).

El éxito de la muestra lo reflejaron algunos periódicos como *Heraldo de Madrid* que publicaba la venta de muchas de esas obras: “Apenas inaugurada la Exposición ha comenzado a vender; sobre muchos marcos se ve el tarjetón de ‘Adquirido’; y ¿sabéis quiénes compran a Laroche?... Entre prestigiosos coleccionistas le compran famosos pintores, y esta circunstancia hace inútiles los elogios respecto del mérito de la obra de Laroche” (42).

Al año siguiente, a finales de 1916, Fernando Laroche realiza otra Exposición individual inaugurada el 5 de diciembre en la Casa Vilches de la calle del Príncipe, donde muestra 50 cuadros con vistas de Asturias (Ribadesella, Llanes y Tereñes), Madrid (el Parque del Oeste, la Casa de Campo, el Manzanares y el Retiro) y Aranjuez, además de algunos estudios de rosas, fechados en 1915, que Blanco Corís se adelantó a defender: “Laroche pintando no es una bordadora que se refugia en el amaneramiento, sino un artista vigoroso que construye las formas con grueso de color, buscando los efectos de conjunto, la impresión de la frescura y de los aterciopelados matices de las flores” (43).

Su popularidad aumentó hasta tal punto que José Francés argumentaba que muchos artistas españoles comenzaban a realizar obras con elementos de la pintura de Laroche: “Fernando Laroche empieza a tener imitadores. En las exposiciones del Círculo de Bellas Artes estamos viendo grotescas tentativas de acercamiento a la fastuosidad cromática del ilustre

paisajista francés. Hasta ahora sólo nos hacen sonreír estas mascaradas pictóricas y este pobre empeño de grajos en cubrirse con plumas de pavo real. Acabarán, sin embargo, por indignarnos seriamente y entonces será llegado el momento de dar los nombres de los falsificadores...” (44).

Su impresionismo de técnica sencilla y comprensible se aproximaba aún más al gusto del público: *“Laroche es un pintor fácil, de concepción rápida, sobrio y elegante, que se apropia inmediatamente del natural, lo mismo aquí que en América, Francia e Italia, para trasladar al lienzo impresiones vibrantes, entonadas y sólidas, admirables” (45).*

“Fernando Laroche es un impresionista tan fecundo como avasallador. El paisaje se goza en la mayoría de los casos en rápidas miradas... las impresiones pictóricas de Laroche, tan aladas, tan vivas y rápidas casi siempre, que parecen consignadas en un abrir y cerrar de ojos” (46).

EL BARÓN DE MYRBACH

Una de las últimas exposiciones del año 1915 fue la del austriaco Barón de Myrbach en el Salón de Arte Moderno, José Francés uno de los pocos, si no el único, que se ocupó de dedicarle algún comentario, no apreció su arte que: *“carecía de la importancia y constituía una serie de tipos y paisajes de las provincias de Murcia y Alicante, interpretados con un criterio que pudiéramos llamar ‘fotográfico’ (47).* En enero del año siguiente, rectificó ese comentario en base a su clientela: *“ha expuesto el señor Myrbach, distinguido artista austriaco, una colección de acuarelas de costumbres españolas. La firma de Feliciano de Myrbach nos era conocida por sus dibujos e ilustraciones editoriales francesas... Su majestad la Reina Madre adquirió varias obras. Ilustres personalidades de la colonia austriaca siguieron el ejemplo de Doña María Cristina. Esto, unido a la proverbial hidalguía española que nunca como ahora debe ponerse de manifiesto con los extranjeros alejados por motivo cruel de sus patrias respectivas, hace que consideremos la exposición Myrbach como un éxito” (48).*

No obstante, hay que mencionar que anteriormente había realizado otra exhibición por tierras catalanas, en la Sociedad Athenea en Gerona durante el mes de abril de 1915, tras la segunda exposición del artista planista Celso Lagar. La muestra fue saludada con verdadera atonía después de la manifestaciones de Lagar que, ahora, comparaban con el arte realista, próximo al realismo, del artista austriaco (49).

NELLY HARVEY

Atraída por el arte español, Nelly Harvey había llegado a España antes de la guerra europea, hacia 1910; desde entonces había estudiado la pintura española y abierto un estudio en Madrid, donde daba clases. Integrada en el ambiente artístico madrileño participará en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1910 y 1915 con los retratos de la señora de Soto-Candela con su niño, el duque de Santo Mauro y el de Vicente Pastor, obras que también exhibirá en el Salón Iturriz en 1916 y en 1920. En abril de 1917 presentará algunas de sus obras para participar en la Exposición de ciegos de Madrid.

El 5 de diciembre de 1916 fue inaugurada la Exposición individual de la artista inglesa Nelly Harvey en el Salón Iturriz, visitada por la Infanta doña Isabel y la esposa del primer secretario de la Embajada de Francia, Mme. Vieugué. Fueron 37 obras, entre retratos y paisajes, que destacaban por sus *“calidades y finuras... la factura es firme y sobria, el color bien entonado y agradable, y las figuras dan una verdadera impresión de vida”* (50).

Conocemos el nombre de algunas estas obras, como los retratos de los marqueses de Belvis de las Navas, el marqués de Belpuig, Mrs. Edwards, Carmen Elorriaga, Goy de Silva, el duque de Santo Mauro, María Martos, María Teresa Muguero, el conde de

Sedano... y los paisajes de Melilla, Gredos, Arenas de San Pedro y Toledo, obras que fueron calificadas por la ausencia de otras orientaciones más modernas y por su especialización: *"cada vez más en el retrato, al que consagra toda su devoción artística. La factura de su obra, en general, es cuidada hasta con exceso, y del tal prurito o norma de procedimiento brotan esos parecidos admirables y sorprendentes que se advierten en casi todos sus retratos, y esas calidades justas que tienen los ropajes que pinta"* (51).



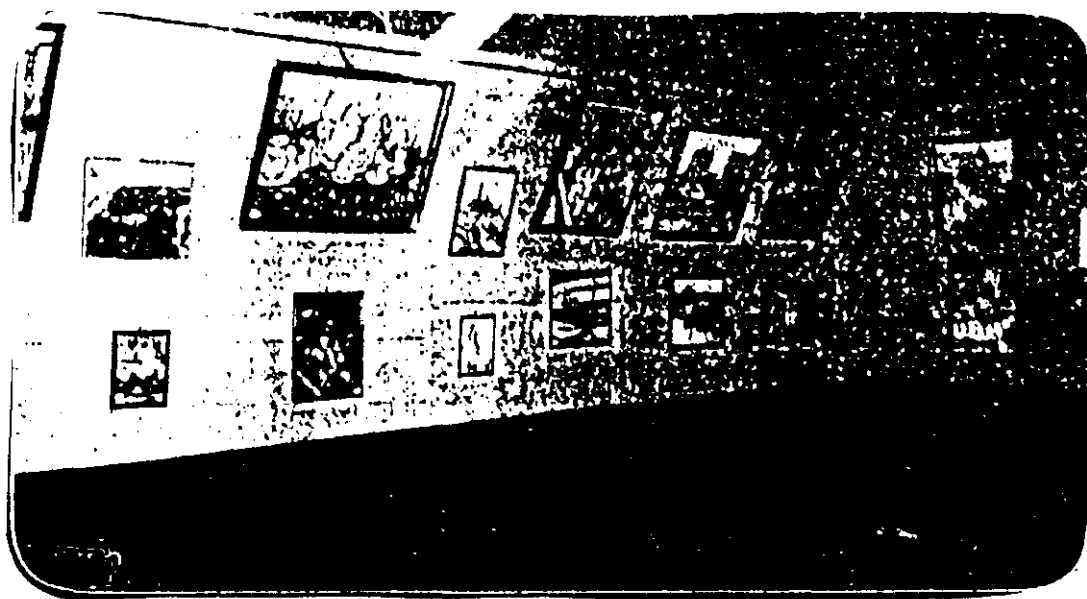
Nelly Harvey, *Retrato de Vicente Pastor*
(*El Día*, Madrid, 5-12-1916)

MILADA SINDLEROVÁ

Milada Sindlerová es una de las pintoras que huyeron de la guerra europea con dirección a Madrid. Checa de nacimiento, en París sería discípula de Carlos Guérin; en 1915 se instala en la Península y se integra en el ambiente artístico de la capital, alojando en su casa, en muchas ocasiones, a los artistas recién llegados a España y asistiendo a la tertulia de los sábados en el estudio de los hermanos Zubiaurre (52). En 1915 y 1917 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes; en este último año realiza su primera individual en el Ateneo durante el mes de enero y hasta el 10 de febrero, asimismo en septiembre expone en el salas de El Pueblo Vasco de San Sebastián. En el Ateneo madrileño presentó 64 óleos y 12 aguafuertes y dibujos realizados en Madrid, Segovia, Galicia, tierras vascas y Granada (*Ribera de Vigo*, *Día gris en Vigo*, *Marea baja en Vigo*, *San Lorenzo* (Segovia), *Puerta* (Segovia), *Puerto de San Sebastián*, *Rincón del puente* (San Sebastián), *Balandro en reposo* y dos cuadros de Escocia, *Iglesia de San Nicolás* y *Puerta del polvorín*.

Su modalidad pictórica se basaba en un impresionismo definido por Federico García Sanchíz como “*verdadera obra, con la unidad de su espiritualismo evocador y su modernidad en la visión, y de su técnica*” (53). Para otros críticos como Francisco Alcántara y José Francés, era comparable a otros artistas españoles como Darío de Regoyos, Iturrino o Juan de Echevarría: “*melancólicos puertos gallegos y vascos, un encanto especial la pintura de la señora Sindlerova, ingenua y sobria. Se piensa en Regoyos, en Iturrino, e incluso en Echevarría. Y siempre bajo la obsesión francesa de los post-impresionistas, que en el último, a pesar de su personalidad, es indudable y manifiesta*” (54). A diferencia de lo que opinaba Juan de la

Encina, para quien su arte estaba determinado por una rigidez en su colores: *"su pintura tiene una cierta aspereza que a nosotros los nacidos en tierras donde el matiz cromático se asocia por modo maravilloso con el vigor, no deja al primer momento de producirnos una rara impresión. Hay, además, en su arte, voluntad de asir y destacar lo característico de cada lugar un como delectantismo por toda clase de luces y estados atmosféricos. Sin ser propiamente impresionista, ha adquirido en el impresionismo ese gusto por la luz y la atmósfera"* (55).



Interior de la Exposición de Milada Sindlerová
(*El Día*, Madrid, 25-1-1917)

Por otro lado, para críticos como Antonio de Hoyos y Vinent, el impresionismo se estaba quedando anquilosado a pesar del nuevo auge que iba a tener en España por la llegada de numerosos artistas extranjeros que practicaban ese estilo: *"es un género que está en decadencia, un género que quedará como una modalidad curiosa del arte... No me gusta el impresionismo; pero como creo que en arte todo lo que lo sea realmente es interesante y tiene su*

aplicación, pienso que el impresionismo sirve a maravilla para fijar esos momentos del paisaje en que un juego de luz, un contraste de colores o un fenómeno atmosférico dan a las cosas extraño prestigio... (de sus vistas de paisajes tan sólo, proseguía el crítico) son tres, a cual más interesante; ninguna de las tres parecen inspiradas por una ciudad verdadera, sino más bien por una de esas calenturientas evocaciones de pesadilla que nos causan opresión, casi angustia, una sensación que sólo habiendo ambulado por misteriosos rincones de España puede comprenderse" (56).



Milada Sindlerová, *Puerto del Norte*
(*El Año Artístico*, Madrid, enero de 1917)

En abril de este mismo año, colaboraría con sus obras en la futura Exposición de Ciegos que tendría lugar en la capital. Al año siguiente, en los meses de febrero y octubre, participa en el Círculo de Bellas Artes; en febrero lo hace con tres obras, *Puente de Ondárroa*, *Casas que ya no existen* y *Bodegón* junto a otros artistas como el uruguayo Carlos Alberto Castellanos, Esteban Domenech, Esteve Botey, Maximino Peña, Alfonso Quintana, Bernardini, Blanco Recio, Bujados, Castro Gil, Ferrer, León

Astruc, Gutiérrez Navas, López Ayala, Pascual, Fresno, ect. En octubre presentará una sola obra, *El pastor de Avila*, a la XXII Exposición del Círculo de Bellas Artes. A pesar de la mejora que había sufrido el local del Círculo de Bellas Artes en la distribución de la luz, el certamen fue muy criticado por los participantes que concurrieron a ella; entre ellos podemos destacar a Benjamín Palencia, Esteve Botey, Pedraza Ostos, Sanchís Yago, Vicenta Sanz, Varela de Seija, Verdugo Landi, Miguel Argiz, Vázquez Díaz, Eva Aggerholm, Inocencia Soriano, Juan José y Sixto Moret de la Llana, Eugenio Oliva, Parada Eguilaz, Ruiz Morales, Juan Ferrer, Miguel de la Cruz Martín, Luis Bráñez de Hoyos y otros muchos. Uno de estos críticos se preguntaba “¿*Quiénes forman el Jurado de admisión, que deja exponer tales crímenes?... el prestigio que ha conseguido, no puede ni debe consentir que se expongan ciertos mamarrachos bajo su tela.. Es de sentir, además, que el admirable salón que posee el Circulo sirva para colgar tanto mamarracho ingenuo o académico, estando ahora tan bien de luz, puesto que se ha intensificado la luz de él*” (57).

BETTINA JACOMETTI

Nacida en Holanda en 1894, ilustradora y dibujante de profesión, se encuentra en los primeros años de siglo en Berlín como pensionada; en 1914 decide venir a España cuando tenía 24 años de edad, así lo cuenta ella misma: “*Cuando la guerra estalló, me encontraba en Alemania. Yo tuve inmediatamente la idea de marchar a España, para dedicarme a mi trabajo, pensando que éste era el país menos amenazado por la guerra mundial y que permitía por esta causa a los artistas ganar más fácilmente su vida*” (58). Su pensión era de 18 duros, de los cuales el alquiler de su casa madrileña suponía 35 pesetas al mes.

Una vez en España - y, más concretamente, en Madrid -, comienza a relacionarse con gran parte de la intelectualidad de la época, asiste a cafés y a las tertulias de literatos y pintores, sobre todo al café del Gato Negro, donde se reunía con sus mejores amigos; sin embargo, sería a partir de los artículos de dos periodistas - Hoyos y Vinent desde *El Día* y José Zamora desde *El Liberal* - cuando comience a ser conocida como dibujante.

En febrero de 1917 prepara una muestra en el único Salón que le permite exponer sus “extravagantes” dibujos, la Casa del Pueblo de Madrid - también mandaría algunos de sus trabajos a la Exposición de Ciegos de Madrid (abril de 1917) -, organizada por la propia Agrupación Artística Socialista, que le invita a instalar sus dibujos en su biblioteca porque, como recuerda Federico García Sanchíz, *“a pesar de su maestría, tropezaba Bettina Jacometti con enormes dificultades para lanzar su obra entre nosotros. Ningún periódico se atreve a dar las rebeldías serenas y terribles del profundo pensador de la melena merovingia y las faldas lisas como un hábito ascético. Tampoco los acostumbrados salones burgueses acogerían en su ‘confort’ los gritos de la calle, las implacables acusaciones del lápiz vidente. He ahí el refugio de la Casa del Pueblo Y resulta curioso que haya ido a guarecerse en la morada democrática la labor más aristocrática, más de selección, más individual y altiva”* (59).

Federico García Sanchíz, además, apuntaba que uno de los principales motivos de este rechazo era su atuendo y sus hábitos masculinos, que no fueron bien vistos por gran parte de la sociedad española, pese a que este mismo crítico la describe como una mujer bohemía que *“gracias a su melena rubia, a su abrigo simple y varonil, a sus cigarrillos y a su arte; nuestra habitual tertulia cafetera evoca desde hace unos meses los cenáculos del Barrio Latino”* (60).

Otros, por el contrario, la recuerdan de la siguiente manera: *“Bettina presentábase lujosamente ataviada; pero su atavio acusaba cierta extravagancia. Un sombrero amplísimo muy raro por la forma y el color; una falda fuera de toda moda, con lunares de distintos tamaños y tono, y una*

blusa floja, llamativa por lo desaliñada. Pero se advertía que el género de la vestimenta era de precio... era alta, esbelta, delgada y en sus andares demostraba vigor varonil. Sus ojos, pequeños y azules, tenían una mirada dura, y su boca, de regulares dimensiones, constituía su mayor encanto” (61).

Su físico fue uno de los motivos principales de su destierro a Vigo, acusada de espía, asunto del que hablaremos más tarde; ahora detengámonos en apuntar algunos datos de esta Exposición en la Casa del Pueblo. El arte que había traído Bettina a España, dibujos calificados como literarios y psicológicos, fue asimilado a la vanguardia europea: *“Sabíamos, aunque vagamente, que pertenece a la escasa y noble minoría internacional del ultramodernismo” (62).*

En esta exhibición Bettina mostraba dibujos realizados a pluma, junto a seis paisajes, con una alta nota satírica similar a otros dibujantes como Forain o Abel Faivre; entre esos dibujos destacaron: *El corazón de la gran ciudad, Su dinero le cuesta, El abogado, La torre de amor, La fuente de la amargura, Balcón español, La tentación, La guerra, El deseo, Lujuria, La muerte, La repugnancia, El salto do psiquis*, etc. Como Federico García Sanchiz, hemos de preguntarnos: *“¿Entenderán los obreros la intención de la pintora? Creemos que no. Y no digamos la técnica, tan alta y sutil, que los mismos profesionales no la comprenden. No importa. A pesar de todo, existe la complicidad entre Bettina Jacometti y sus hospitalarios huéspedes. Ya nuestra lenta pero segura extranjerización no huele solamente a resinas de alcoba, que huele ya también a humo de fábrica, y sobre todo a humo de imprenta” (63).*

Sus dibujos extraños y originales recordaban asuntos literarios: *“dibujos a pluma, obtenidos con líneas curvas tendenciosas a la espiral, algunos de los cuales nos hace el efecto de estar inspirado en las obras de Wells” (64).* Para Federico García mostraban que *“Bettina Jacometti, en medio de la heterogénea multitud, exhibe su alma pura y de fuego sobre el fango de las otras almas, y expresa su asco de la manera más pulcra, con trazos exquisitos, firmes, como no podían menos de*

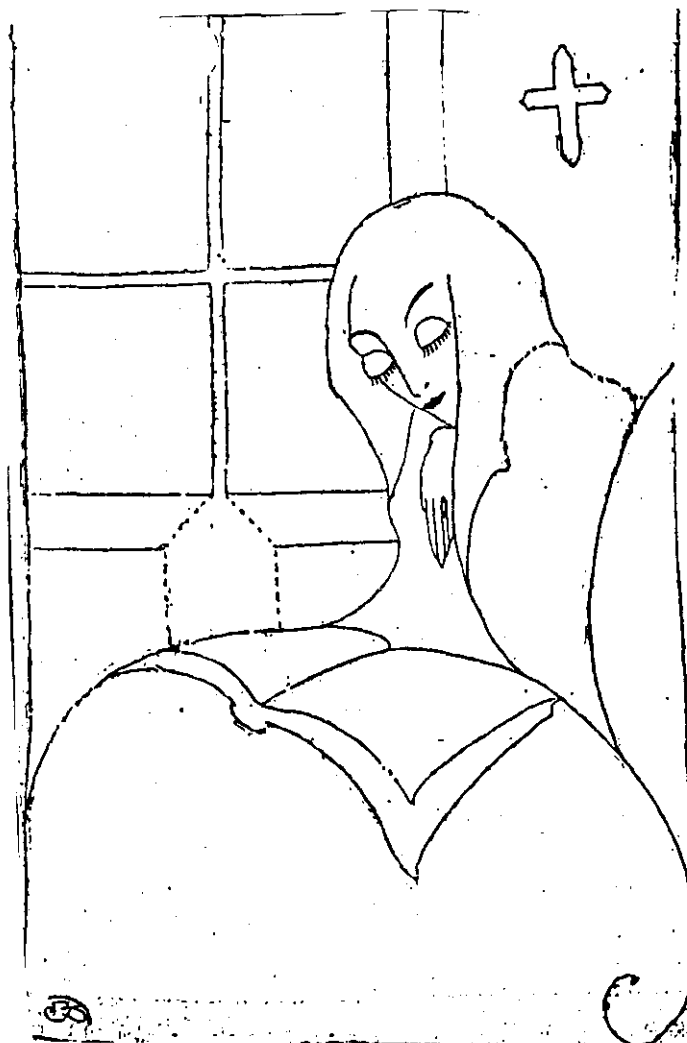
trazarlos sus dedos finos y blancos. Es una excelsa pescadora de monstruos, a quien apresa en una red de nervios hiperestésicos” (65).



Bettina Jacometti. *La solterona*
(*La Nación*, Madrid, 20-11-1916)

Finalmente Hoyos y Vinent, uno de sus descubridores, destacaba la alta calidad de representación de la realidad: *“Bettina Jacometti es una extraña e interesantísima artista. Hay en su técnica una sencillez infantil junto a una seguridad asombrosa. Posee percepción tan rápida, extraña y analizadora que le hace sorprender las cosas y luego convertirlas en símbolos, unos símbolos extraños y sobrecogedores, que, sin dejar de tener la claridad ingenua de la infancia, tienen una profundidad horrendamente real” (66).*

Pasados dos meses de esta exhibición, Bettina Jacometti es detenida por espía y llevada a una prisión femenina de Madrid. Entre las versiones que se barajaron sobre su detención circulaban principalmente que era una anarquista, que era una espía alemana que se comunicaba a través de sus dibujos de raros símbolos o bien que pretendía matar al Conde de Romanones. Desde la cárcel intentó defender su inocencia argumentando: *“Desde hace dos años estoy trabajando aquí. Mis dibujos han sido favorablemente acogidos por el público, cosa que me permite vivir independiente. Y si me obligan a salir de España perderé el fruto de mis esfuerzos” (67).*



Bettina Jacometti. Dibujo
(*La Nación*, Madrid, 20-11-1916)

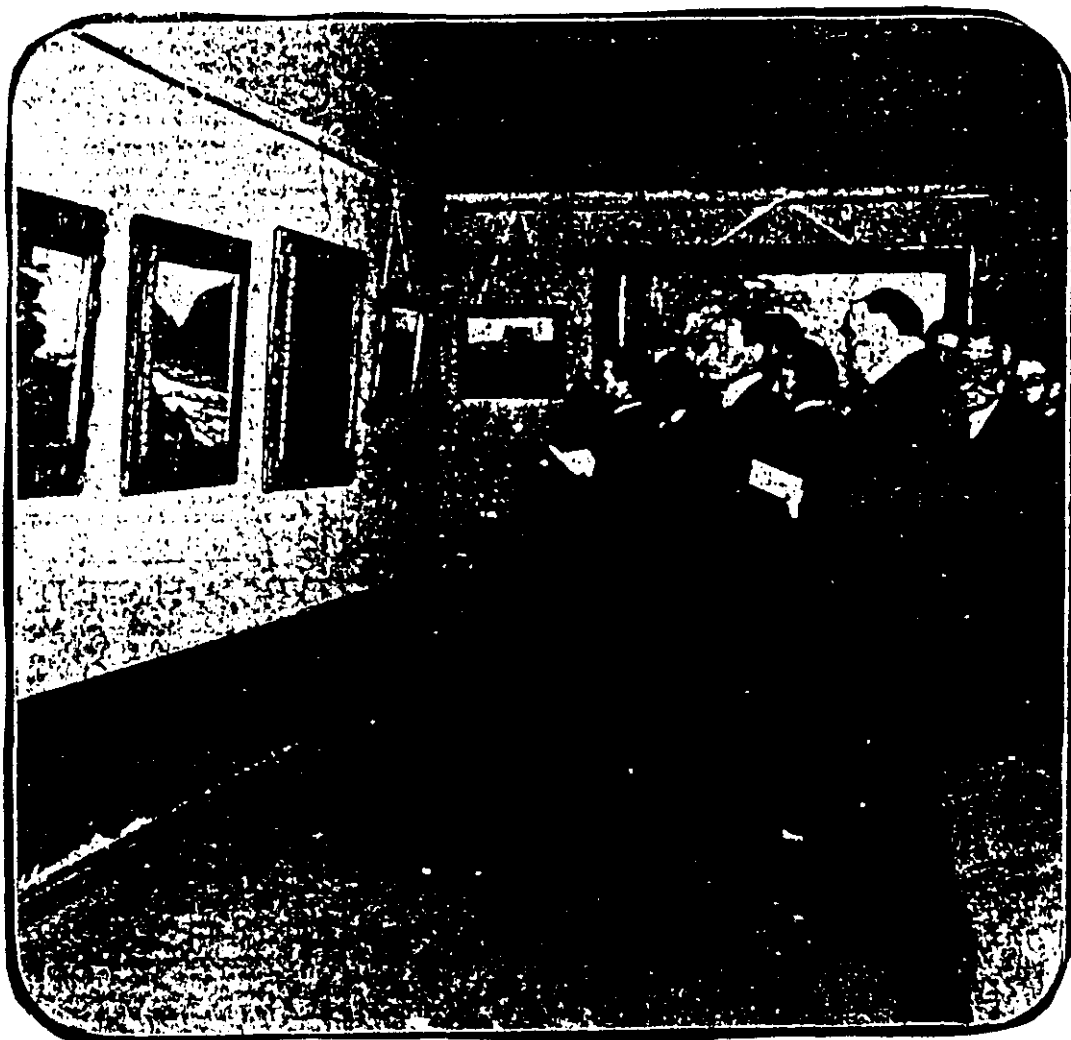
Todo había comenzado, según la crónica de los diarios madrileños, tras la clausura de su Exposición en la Casa del Pueblo, la cual había sido autorizada por las autoridades políticas. Bettina había continuado visitando dicho lugar donde, según ella, se reunía con amigos y charlaban de arte aunque, paralelamente, durante esas fechas se estaba fraguando un movimiento anunciador de la huelga general en España. Un día, el

diario madrileño *El País* publica una orden de detención contra ella. La policía la buscó durante más de quince días y a primeros de marzo, ya que el portero de su casa había alarmado a la policía porque hacía varios días que no se la veía entrar ni salir de su casa y existía la posibilidad de un suicidio o de una desaparición. Bettina vivía sola en la azotea, acompañada de un perro y un gato. Ante esta situación la policía decide intervenir asaltando la casa y registrando su baúl; en el que no encontraron nada extraño. Más tarde, es detenida y sometida a un interrogatorio, siendo acusada de anarquista y encarcelada. Los numerosos amigos que tiene intentan sacarla del apuro visitando al propio Ministro de la Gobernación y defendiendo abiertamente su inocencia en los diarios. Sin embargo, es desterrada y trasladada al puerto de Vigo donde debía embarcar hacia su patria, aunque antes, escribe una carta a Federico García Sanchiz, quien publica en *La Nación* parte de ella: *“Me han arrancado cruelmente de mi trabajo, de mis relaciones artísticas y de mis amigos. Me parece incomprensible que no quieran convencerse de que no soy un personaje digno de todo ese interés que quieren darme. Yo no me he ocupado nunca de política, solamente soy artista, y eso sí, con toda mi alma”* (68). Este sorprendente episodio no es, pese a todo, un caso aislado en tiempos de guerra sino que aparece en otros artistas, baste recordar la detención de los esposos Delaunay en Portugal por realizar unas composiciones con raras figuraciones (69).

FERNANDO MIGNONI

La proliferación de exposiciones en España, especialmente en Madrid y Barcelona, por el carácter neutral que gozaba en aquellos momentos de la guerra europea, fue un condicionante esencial para todos aquellos artistas que, como el pintor

italiano Fernando Mignoni, acudieron a refugiarse y así poder continuar su trabajo. Este pintor llegó a la Península en 1915 y durante ese tiempo se dedicó por completo al estudio de nuestros paisajes como los de Madrid y Segovia, obras que serían expuestas dos años después, en el Salón del Ateneo, durante el mes de febrero de 1917.



Interior de la Exposición de Fernando Mignoni

(*El Día*, Madrid, 5-5-1917)

Tras las exposiciones de alemanes, franceses, ingleses, rusos, austriacos, argentinos y uruguayos, ahora tenía lugar una modesta muestra que estaba compuesta

por 23 cuadros, entre óleos y pasteles, de los más diversos lugares, entre los que encontraban algunos de Argentina o Palermo: *Segovia, Tramonte, La cita, Otoño en el*

bosque de Palermo, Hacia los Alpes, La quebrada de Zules, Las tipas, Anochecer, El carnaval, El amanecer en el puerto de Buenos Aires, El convento, Tramonte en la nieve, El Parral bajo la luna, Arrabal madrileño, El Ayuntamiento de Fuencarral, Tarde de invierno en Fuencarral, Reflejos, El cañaveral, Un rincón en el puerto de Buenos Aires, etc.

La diversidad de sus cuadros en cuanto a los estilos aplicados, así como el gran dominio del color donde abundan los tonos suaves, hizo que parte de la crítica madrileña le considerara “*como un escenógrafo, pocos son hoy los que le aventajan, porque sobre todos tiene un gran dominio de la técnica, una brava independencia de espíritu y un depurado gusto artístico... En estos cuadros vemos al pintor poeta, al artista que no considera la paleta como una cosa primordial, sino como instrumento para definir en color la poesía*” (70).

El dominio de las diferentes técnicas como el óleo, el temple o el pastel suscitó las alabanzas de Blanco Coris, quien le animaba por su estudio del natural a diferencia de otros pintores de la misma época: “*adelante con esas notas doradas, sanas y poéticas, tan realistas, tan simpáticas y tan decisivas. Usted va al natural sin ‘tanteos’ ni vacilaciones a interpretarlo personalmente, que es más noble y más sensato que seguir ensayando procedimientos infantiles como el de los modernistas*” (71). Ese carácter escenográfico que aparecía en sus obras se debía, según José Francés, a los “*teatros de Buenos Aires, primero; a los teatros de Madrid, después, consiste en que ha venido a desbanalizar, a ennoblecer el sentido de lo que debe ser el decorado en el teatro moderno*” (72).



Fernando Mignoni, *Paisajes*
(*La Esfera*, Madrid, 9-6-1917)

MARTA SPITZER

Otra de las artistas extranjeras presentes en Madrid fue la francesa Marta Spitzer, quien había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Francia y que, ahora, sin ayuda de ningún maestro, inauguraba en el Salón Lacoste, desde el 19 de noviembre hasta el 4 de diciembre de 1917, una pequeña muestra que contaba con cinco esculturas en bronce tituladas *Muchacha oriental*, *Musa latina*, cabeza de *Joven criollo*, *Bailarina rusa* y el retrato de *Juan Pedro Altermann*.

Estos bustos en bronce estaban en la línea de la moderna escultura francesa de Bourdelle, Bernard, Maillol y eran un modelo a seguir y una invitación a los escultores españoles que como Blay, Benlliure, Inurria, Trilles, Bellver, Esteban Lozano, Capuz,

Garci González, Pola, Ferrant o Perdigón ocupaban los primeros puestos de la escultura española (73). Estaban definidos por *“una armonía lineal y donde se ofrece el ejemplo de una técnica sabia y sobria... Es el mismo amor a los cánones antiguos, a los ritmos augustos y eternos, a la solemne calma clásica”* (74). El sentido clásico en la escultura de Marta Spitzer provenía de la tradición siria y griega, en concreto, de esa línea que se había impuesto a primeros del siglo XX, el clasicismo procedente del arte occidental, o la primitiva o salvaje que Francisco Pompey señaló como el punto partida de la artista para pasar, más tarde, a *“modelar lo que generalmente desdeñan muchos; el sentimiento, el sentimiento de redondez y de planos que da el natural”* (75). La visión de estos planos en sus obras llevaban a una marcada sintetización que calificada por Antonio de Hoyos y Vinent como *“ultramoderna, audaz, intensa; los trazos son violentos, rápidos, claros”* (76).



Marta Spitzer.

El poeta Juan Pedro Altermann

(*Año Artístico*, Madrid, nov. 1917)



La bailarina rusa

(*Heraldo de Madrid*, 21-11-1917)

En otro orden de cosas, el mismo crítico aludía a la problemática de las escasas compras que realizaba el Estado en las exposiciones individuales en comparación con el resto de los países europeos, como el caso concreto del Estado francés, quien había adquirido de Marta Spitzer el busto de la *Bailarina rusa*: “Lo mismo que en España, cuando se inaugura una Exposición particular, ¿cuándo se va a establecer en nuestro país la costumbre de que el Estado adquiera en todas las Exposiciones que sean interesantes las obras, un ejemplar para enriquecer los Museos de provincias? Francia, Inglaterra, Italia y otros países tienen esa noble costumbre. El señor ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, flamante e inteligente, tiene la palabra” (77).

KOLINIC GOUSSEFF

En el Salón Mateu (Marqués de Cubas, núm 3, librería), otro pintor extranjero se sumaba al ambiente artístico de la capital. Se trataba del pintor ruso Kolinic Gousseff, quien exhibía una treintena de cuadros, entre pinturas y dibujos, durante el mes de abril de 1918. Refugiado en España como consecuencia de la guerra europea, se había integrado en el ambiente oficial de la capital asistiendo a las clases de pintura que Moreno Carbonero impartía en la Escuela de San Fernando.

Kolinic había cambiado mucho desde su llegada; así recordaba José Francés este cambio: “un adolescente con melenas y con ensueños terroristas en la cabeza, con las pupilas claras e ingenuas, y la gravedad dulce de un camarada de Pablo Vlassof, el protagonista de *La Madre*. Ahora Kolinic Goussef se ha cortado las melenas, habla un español simplificado, que contornea las palabras” (78).

A pesar de la escasa fama que obtuvo el pintor con esta muestra, sus obras fueron comentadas principalmente por sus dibujos que, bajo el nombre de *Apuntes a pluma*, representaban la imagen de *“un Madrid nuevo y extraño en su simplicidad. Valora igual todos los términos y las más diferentes cosas. Deja solamente a los edificios, a los árboles y a las figuras su contorno, acusado con líneas gruesas e ininterrumpidas. Creeríanse que son de esas planas ingenuas, tentadoras de los colores planos, que se ofrecen a los niños para ‘iluminaciones’ a la acuarela; incluso también puede imaginarse que se hicieron proyectando el bordado de una tapicería”* (79).



Kolinic Gousseff. *Iglesia de los Jerónimos*
(Año Artístico, Madrid, abril 1918)

El dominio de la línea en estas composiciones llegaba a crear, para Francisco Alcántara, unos *“dibujos estructurales, esquemáticos, expresiones lineales de paisajes y caseríos, de las que el afán moderno de producir un arte tan expresivo como la ilustración del libro y del periódico exige cada día con más imperio, ha logrado obtener, buscando lecciones de sobriedad y de vigorosa expresión en el primitivo grabado en madera principalmente”* (80).

Sus obras también destacaban por la utilización de un impresionismo basado principalmente en la linealidad y en la estructura, a diferencia del luminismo que se

practicaba en la Península: *“nuestro impresionismo - señala Edelye - está más en la luz y en el color que en el dibujo y en la forma, se debe a que los cuadros de Gouseff sorprendan un tanto y exijan una atención más concentrada para saborear sus indiscutibles méritos y bellezas”* (81).

Otro crítico añadía la importancia de los cambios atmosféricos de nuestra Península en el arte: *“esta suavidad, esta dulzura con que se nos ofrece la pintura impresionista extranjera, no anda muy acorde con la vehemencia lumínica de nuestro cielo y su vivo resplandor sobre las tierras españolas. Por esto sucede que encontramos siempre esta pintura de impresionistas extranjeros, hombres nacidos en país de brumas, pobres de expresión. Quisiéramos algo más fuerte, más palpitante, aun sin salirse de la tendencia impresionista”* (82).

En definitiva, las composiciones presentadas en la Exposición de Kolinic Gouseff no llamaron demasiado la atención, así lo demuestran el breve comentario de Ramón Pulido y sus escasas, por no decir nulas, intervenciones posteriores en la capital madrileña: *“La sinceridad nos obliga a decir que su obra no merece ni grandes elogios ni censuras; es un arte con tendencias a la originalidad en la técnica, pero sin que sea nota emotiva, que obligue al crítico a grandes comentarios”* (83).

GUIDO CAPROTTY DA MONZA

En abril de 1918, el Círculo de Bellas Artes de Madrid inaugura, en su salón de la plaza de las Cortes, núm. 4, una Exposición cuyo protagonista es el pintor italiano Guido Caprotty da Monza. Desde su llegada a España, había fijado su residencia en Ávila, donde llegaría a instalar una tienda propia de pintura; muy pronto es conocido por su particular representación de la estepa castellana, partiendo de la visión de un artista extranjero. Será desde la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917 cuando la crítica

madrileña se ocupe más extensamente de su obra, destacando especialmente el cuadro titulado *Los ojos de la noche*, de un realismo mezclado con el arte de algunos artistas españoles como Ignacio Zuloaga.

En esta exposición del Círculo de Bellas Artes dividió el envío en dos apartados definidos, aquellos que representaban el realismo castellano, formado por 39 cuadros, y los 18 que bajo el subtítulo de "impresiones" mostraban las suaves notas del impresionismo a las que estaban acostumbrados los artistas extranjeros. A la primera pertenecen *Por tierras de Castilla*, *La cita*, *La voz de las tinieblas*, *Felisa* y *Nabucodonosor*, *La rogativa*, *El calero*, *Mirando al muerto*, *Anima mea in domine*, *El descenso*, *Los creyentes*, *El tío Feliciano*, *La confesión*, *Bestia humana de Fillol*, *Los mercados*, *La cita*, *El Cristo dormido*, *La ciudad dormida*, *El mercado de Segovia*, *Virgen roja*, *La fiesta de la señá Encarnación*, *Desde mi ventana*, *Los novios...* y a la segunda, *Flores débiles*, *Estudio para retrato*, *La mañana*, *Flor entre flores*, *La catedral de Burgos*, *Padre e hijos*, *El puerto de Boulogne Sur Mer*, *Las murallas de la leyenda*, etc.



Guido Caprotty da Monza, *La cita*
(*La Mañana*, Madrid, 18-4-1918)

El realismo de sus composiciones estaba definido por una paleta dominada por colores oscuros parecidos a los de Zuloaga; para Francisco Alcántara se trataba de una *"paleta algo extraña; en ella impera el betún, el asfalto, y esto le priva de frescura y energía, aunque facilite la expresión dolorida y melancólica que parece ser en cierto modo un ideal del artista"* (84).

Además de una paleta oscura, sus obras presentaban un aspecto semejante a los de la estepa castellana, aspecto que recordaba ese ambiente que define a los componentes de la generación del 98: *"son obras completas, acabadas, que denuncian un recio temperamento y un pincel seguro de si mismo que no retrocede ante ninguna dificultad. Luego nos asombra la perfecta asimilación al áspero ambiente castellano; no una asimilación convencional, sino una sincera y completa. Y, por fin, la firmeza del dibujo y el dominio de la luz"* (85).



Guido Caprotty da Monza, *Felisa y Nabucodonosor*
(*Heraldo de Madrid*, 13-4-1918)

Este aspecto del pintor italiano será reconocido por otros críticos como José Francés, para quien la representación del alma de España había sido muy bien interpretada. Estas opiniones nos trasladan de nuevo al problema de una renovación de la pintura moderna, en la que se ven inmersos, entre otros, los pintores vascos, rechazados por sus desmesuradas connotaciones francesas, a diferencia de lo que presentaba Caprotty quien, según la mayoría de la crítica, había captado el espíritu castellano a pesar de las inenitables matizaciones extranjeras: *"No es la exposición Caprotty una de tantas con ensayitos, bocetos, apuntes y obras de escasos méritos y proporciones como ahora se acostumbran, sino una verdadera exposición: la labor de un hombre consciente de su dignidad estética y el serio esfuerzo de un gran temperamento de pintor expresado en cuadros, verdaderos cuadros... Nada más lejos de un españolismo epidémico, pegadizo, que estos cuadros recios de la recia España castellana, creados por un italiano luego de cruzar por las tendencias de Francia y de Alemania... color y la línea hasta el sabor y el olor de la vieja Castilla, perdurable en su integridad a través de los siglos"* (86).



Guido Caprotty da Monza, *Vieja abulense*
(Año Artístico, Madrid, abril 1918)

También hemos de destacar la opinión de Edelye, defensor del arte de Caprotty por la representación de un arte que se sumerge en las raíces ibéricas y que era capaz de renovar el aspecto de esa España: *“De los pocos extranjeros que han comprendido a la España pictórica, tienen una bellísima representación en los cuadros... ha huido de la España de la pandereta de fácil mercantilismo, pero de escaso mérito y de absoluta falsedad, y en la peregrinación de artista buscó un corazón de Iberia, siguiendo la gloria, la ruta que nos señalara el gran Zuloaga, orientación feliz que había de llevar a nuestros pintores a la creación de un arte duramente español a la representación plástica de las grandes bellezas que atesora esta tierra, a una labor del más puro excelso patriotismo”* (87).

Pero, además, se alejaba de las tendencias de los pintores más jóvenes, que se lanzaban de inmediato a realizar una exhibición, algo que para muchos críticos constituía un verdadero disparate por su falta de madurez, lo que daba aún más fama al italiano Caprotty:

“¿Al fin surgía el pintor de grandes vuelos; al fin de entre esa juventud desorientada y titubeante, que trabaja para la galería y busca los fáciles éxitos, se destacaba el artista lleno de santa ambición, para arrebatarse a la Gloria sus favores! ¿Qué nos importaba a nosotros que el artista fuese extranjero? Para el arte no hay fronteras ni nacionalidades... Al lado de cuadros que nos recuerdan a los italianos de los últimos años de s.XIX, vemos otros que nos traen a las mentes los impresionistas franceses” (88).

VICTORIA MALINOWSKA

La artista rusa Victoria Malinowska, como tantos otros artistas extranjeros que estudiamos en este capítulo dedicado al arte foráneo en Madrid, se refugia en España tras el estallido de la guerra europea. Conocida ya por sus numerosas intervenciones en

otros certámenes públicos y en exposiciones nacionales como la de 1917, expondrá en junio de 1918 en el Salón del Círculo de Bellas Artes (plaza de las Cortes, núm. 4) una abundante colección de 107 cuadros con diferentes asuntos como paisajes de Madrid, Biarritz, Ondárroa, Pirineos... ; floreros, caseríos, bodegones y retratos como los de *Miss Mott*, *Pilar Zubiaurre*, *Retrato del guitarrista*, *Retrato de señorita*, *Gitana vieja*, etc; tras esta muestra volverá a exhibir sus cuadros de nuevo en el Círculo de Bellas Artes durante el mes de noviembre de ese mismo año.



Interior de la Exposición de Victoria de Malinowska
(*La Mañana*, Madrid, 20-6-1918)

Fue calificada como una pintora que practicaba un arte agradable y armónico por sus colores que configuraban “una serie de obras de orientación moderna, vivaces de color, muchas de ellas impregnadas de agradable ingenuidad” (89), pero no llegó a convencer a algunos críticos de arte como Rafael Domenech, quien rechaza su trabajo por ser obras

que “*parecen ser de un principiante en el arte, inexperiencia, faltas de visión y carácter infantil*” (90). Desde la revista *Blanco y Negro* se advertía a Malinowska que no desperdiciara sus dotes artísticos: “*Y si además se mira el natural con la preocupación de un arte infantil, es sumamente fácil llegar a resultados desastrosos. Nosotros sentiríamos mucho que, por malos consejos y preocupaciones equivocadas, la señorita Malinowska perdiese las dotes de un buen temperamento artístico que sinceramente creemos que posee*” (91). Sin embargo, en los cuadros de Malinowska como *Retrato del guitarrista* (92) se observaban las nuevas figuraciones europeas, en paralelo con la recuperación que algunos artistas franceses o italianos como Derain estaban realizando del arte nacional precedente.



Victoria de Malinowska, *Retrato del guitarrista Segovia*
(*Blanco y Negro*, Madrid, 14-6-1918)

Meses más tarde en enero de 1919, expondrá en Bilbao en la Asociación de Artistas Vascos, en abril en el Salón Iturriz de Madrid (93) y en mayo 1920, de nuevo en Madrid, en el Ministerio de Estado (94).

OHlsen

Otro artista extranjero fue Ohlsen, dibujante italiano de origen noruego, quien realizó una modesta Exposición en las dos salas del Centro de Empleados Civiles, ubicado en el tercer piso de la madrileña calle del Prado, núm. 20. Era un artista decorador como lo demostraron los frisos en color adornados con vegetales y frutas como mazorcas, melones y granadas que exhibía en dicho centro; además presentaba abanicos, entrepaños y numerosos dibujos como *El rastrojo*, *Cacharrería*, *Nacimiento*, *Eliodoro y el Paraíso* basados en dibujos egipcios y persas que formaban un total de 28 trabajos.

Nos queda tan sólo la opinión de Francisco Alcántara, quien calificaba su arte como la representación de *“la realidad, para mí tan sabrosa, tan llena de misterios, a un género de imaginativa traducción, cuyo atractivo entre cómico e infantil, constituye la más bella delicada forma de humorismo”* (95).

WYNDHAN TRYON

Wyndhan Tryon es uno de los pocos pintores ingleses que, como consecuencia de la guerra, fijan su residencia en Madrid. En el mes de noviembre de 1918 presenta en el Salón del Ateneo su primera individual, que dura quince días y está formada por 68 cuadros entre estudios de paisajes y dibujos realizados en diversas ciudades de la Península; *Guadix, Paisaje de Alcoy, El castillo de Cieza, Altea, El Mediterráneo desde Jijona, Cieza, Sagunto, Ariza, Jérica, Jijona, Mora de Ebro, Los mortigotes de Teruel, Nieblas, El verano, El barranco de las Salinas, Un barranco, Álamos blancos, La montaña mística, Picachos de barro, Higos chumbos, Tierra inhospitalaria, Calor, Los últimos rayos de sol*, etc. El arte de este pintor inglés, como el de tantos otros artistas extranjeros a los que hemos aludido, derivaba del impresionismo y del puntillismo pero con algunas características, según apreciaban José Francés y Blanco Coris, de artistas españoles del Siglo de Oro que impedían una definición clara de su arte:

“no es un modernista exagerado, ni tampoco un devoto del realismo clásico del natural; su pintura se queda en un término medio, falta de vibración y sobra de ambiente, resultando fría, monótona y apagada en general... su personalidad se manifiesta tendenciosa al modernismo, se nota la desarmonía producida por la combinación de las dos inclinaciones indicadas al comienzo de estas líneas, y que no revelan otra cosa que la impresión que en el ánimo del artista hayan podido sugerir las influencias de la pintura española en el tiempo que lleva trabajando en nuestro suelo, sobre el sedimento sugestivo infiltrado en su espíritu por los extraños procedimientos de los puntillistas idealistas y convencionalismos exóticos de los quitapellejos de Ribalta, Murillo, Ribera, Velázquez, Cano, Goya y Zurbarán.

El Sr. Tryon, a juzgar por sus obras, se encuentra en el punto de afirmar su tiempo en vacilaciones; estimamos que tiene más condiciones de pintor realista que de maestro del género de los fuegos artificiales de los dinamistas plásticos Boccioni, Carrá, Russolo, Martín, Severini, Soffici y Picasso" (96).

Los paisajes que exhibía, aunque pertenecían a la geografía española carecían, para Ballesteros de Martos, de un verdadero sentimiento que reflejara el carácter peninsular: *"casi todas notas cálidas del sol en paisajes desiertos, faltos de vegetación, y esa nota de sofocación, de desamparo, llega a darla intensamente en algún momento; pero, sin embargo, sus cuadros, para mi sensibilidad española, resultan, en general, fríos, sin carácter... carecen de espíritu, de ambiente; es decir, que si en vez de titularlos paisajes españoles dice que son de Marruecos o de su país natal, nadie se hubiese llamado a engaño" (97).*

Su carrera posterior transcurre recorriendo parte de la geografía española. Dos años después de su actuación en el Ateneo madrileño le encontramos de nuevo exponiendo en el mismo lugar, junto a otro artista inglés, Darsie Japp (98).

GEORGE OWEN WYNNE APPERLEY

George Owen Wynne Apperley (1884-1960) nace en el seno de una rica familia inglesa que le permite viajar desde muy joven por toda Europa. En 1904 visita Florencia, Roma y Nápoles, en donde realiza numerosos estudios y paisajes de factura impresionista. Al estallar la guerra se encuentra en España visitando numerosas ciudades como Madrid, Toledo, Sevilla y Granada pero logra salir y viajar hasta Inglaterra. Sin embargo, la guerra le hará regresar a España el 17 de marzo de 1916 (99).

Poco después se instala en Madrid, en calle de Fernando El Santo, que compartirá con la pintora inglesa miss Norton, gracias a la cual se introducirá en el círculo de artistas de la Escuela de San Fernando. Tras viajar de nuevo a Segovia, Sevilla, Ronda y Cádiz, llega en abril de 1917 a Granada, donde fijará su residencia y se encontrará con los artistas alemanes Paul Sollmann y Sigfrido Bürmann. En esta ciudad andaluza tomará contacto con el ambiente artístico a través de la Exposición que organiza el Ayuntamiento y el Centro Artístico en el patio del Colegio Mayor de San Bartolomé y Santiago (100) en donde, además, participan Ismael González de la Serna, Juan Cristóbal, Manuel Angeles Ortiz, Gabriel Morcillo, M. Antequera y otros.

En noviembre del año siguiente se le ofrece la oportunidad de exponer, por primera vez, sus cuadros en la capital de España, en el hall del Hotel Palace. La crítica madrileña le aprecia por su participación en exposiciones de París, Roma e Inglaterra, además por ser miembro del Instituto Real de Londres. En la muestra del Hotel Palace expondrá un colección de 47 obras entre paisajes, vistas de monumentos y de numerosas ciudades como *Albaicín*, *Primavera*, *Asunto de Granada*, *Asunto de Ronda*, *Asunto de Segovia*, y otras de tipos andaluces: *Tristeza gitana*, *Retrato*, *Bailarinas gitanas*, *Los ojos de mi gitana*, *Sonrisa*, *El tocador*, *La gitana misteriosa*, *Piclá*, etc.

Al día siguiente de su inauguración acudieron a visitarla los Reyes y numerosas personalidades del gobierno inglés aunque, a pesar de esto, el éxito de la muestra se vio empañado por algunas críticas como la de Antonio de Hoyos y Vinent, que la consideró un verdadero fracaso: *“Ni personalidad, ni espíritu, ni color, ni luminosidad, nada de nada. Todo es trivial, vulgar, absolutamente desprovisto de genio, de gracia, de vida. Aquellos paisajes igual pueden*

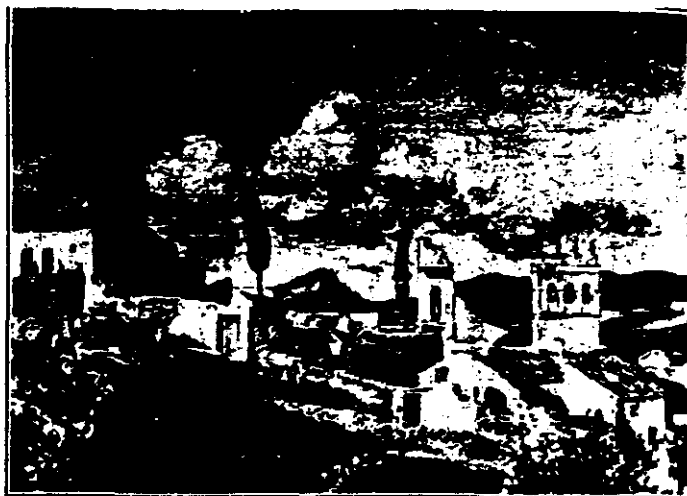
ser España que Francia, que el norte de África, que Italia, porque, en el paisaje, 'ser' no consiste en tener una torre, o una iglesia, o un castillo; consiste en guardar algo de la impresión sagrada que hace rememorar... La sensación, pues, es 'nada de nada' " (101).



Wynne Apperley, *La muerte de Pocri*
(*La Esfera*, Madrid, 8-6-1918)

Sin embargo, y como apunta el libro de José Carlos Brasas Egidio (102), la exhibición tuvo una buena acogida por parte de un público que entendía lo que allí estaba representado, basado principalmente en un arte de formación académica, con algunos rasgos de prerrafaelismo y de simbolismo: "*Estas acuarelas son del estilo más español y grato a nuestro público; ni siquiera han sido levemente rozadas por la inquietud quimera que pone en el alma de muchos pintores modernos anhelos de una idealidad nada pictórica*" (103).

La carrera artística de Wynne Apperley siguió su curso; instalado definitivamente en Granada, continuó acudiendo a los certámenes anuales de Londres. Diez años después, el 3 de noviembre de 1928, expone por segunda vez en Madrid. En 1931, con la instauración de la República española, se traslada a Tánger, ciudad en la que permanece hasta su adhesión a la España nacionalista, y desde donde continúa enviando obras a las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1934 y 1936) (104).



Wynne Apperley, *Orillas del Manzanares* y *Paisaje Rondeño*
(*La Esfera*, Madrid, 8-6-1918)

RODOLFO TEWES

Para terminar esta relación de artistas extranjeros europeos destacamos la presencia de otro pintor alemán, Rodolfo Tewes. Las tendencias modernas, incluidas las impresionistas, fueron las principales notas que le caracterizaron. Asentado en España desde el estallido de la guerra europea nos encontramos a este artista extranjero viajando

por España y practicando su impresionismo en paisajes y naturalezas muertas. Tewes realizará una Exposición individual en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1918, en donde exhibirá paisajes madrileños y andaluces, y bodegones: *Paisaje de Andalucía, La Virgen del Puerto, Primavera en Torremolinos, Margaritas amarillas, Azucenas, Vista de Moncloa, Puente sobre el Manzanares*, etc.

Tewes cultivaba, según Juan de la Encina, un cierto aire moderno en el cromatismo y la construcción de sus obras que hacen que se le llegue a comparar con el artista vasco Francisco de Iturrino: *“preocúpale mucho lo estructural de las formas, y sobre la clara y precisa determinación de éstas, modula con nervio sus armonías de color. A veces la firmeza, la determinación estructural, priva sobre lo sutil de la modulación... Establece el Sr. Tewes con seguridad los planos y los empapa luego en luz... a Iturrino el color le embriaga, y en presencia de él, olvida por completo la estructura, y con rapidez inaudita de poseído arroja gentilmente sobre el lienzo finas y esplendentes tonalidades con ligerísimas alusiones a la forma del paisaje. Así sus paisajes son a veces confusos de forma; pero en cuanto halago del sentido visual. El Sr. Tewes es probable que vea la estructura de un paisaje antes que su color. Y establecida ésta idealmente, luego, reflexiva y cuidadosamente, establece la armonía cromática”* (105).

Los pocos datos de su biografía, además de las escasas notas artísticas que reflejaron los críticos, nos llevan a aventurar que fue un artista que practicó un impresionismo algo realista donde, según Antonio de Hoyos y Vinent, *“sobre todo en los paisajes está muy bien, sin embargo de un raro fenómeno que hace que la luz esté mejor en las ‘cosas’ que en el aire y el cielo”* (105).

III.1.1. NOTAS

(1) Jaime Brihuega, *La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936)*, Tesis editada por la Univ. Complutense, Madrid, 1982, p.261-262.

(2) José Francés, “Ajenas Miradas”, *El Año Artístico*, diciembre de 1917.

(3) En julio de 1920 exhibe sus obras en el Salón de Arte Moderno de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, p.296.

(4) J. Blanco Coris, “Arte y Artistas”, *Heraldo de Madrid*, 8-5-1917.

(5) Juan Antonio Gaya Nuño, *El Impresionismo en España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

(6) Federico García Sanchíz, “Exposición Milada Sindlerová”, *La Nación*, Madrid, 31-2-1917.

(7) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición N.Harvey”, *El Día*, Madrid, 5-12-1916.

(8) J. García Mercadal, “Segismundo Nagy”, *La Correspondencia de España*, 11-6-1918.

(9) Catálogo Oficial de la *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Artes Gráficas “Mateu”, 1915.

(10) Vid., Capítulo V. Arte y Política en España durante la Primera Guerra Mundial: la Exposición de Legionarios de 1917.

(11) Este pintor argentino expondrá más tarde sus cuadros en abril de 1920 en el Ateneo madrileño. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920, p.150.

(12) Francisco Alcántara, “Apertura de la Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, Madrid, 29-5-1917.

(13) Zsuzsa D. Fehér y Gábor O. Pogány, *La peinture hongroise au XX siècle*, Budapest, Kossuth, 1971.

(14) José Francés, “Un pintor húngaro Segismundo de Nagy”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1915.

(15) M.G., “Segismundo Nagy”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-2-1915.

(16) Anónimo, “La exposición de Barcelona. La pintura”, *La Esfera*, Madrid, 29-6-1918.

(17) En este mismo lugar, el Salón del Teatro Real, volvería a exhibir sus obras en mayo de 1920. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1920.

- (18) Arturo Mori, "El impresionismo en pintura", *El País*, Madrid, 6-6-1918.
- (19) Antonio de Hoyos y Vinent, "Segismundo Nagy", *El Día*, Madrid, 25-6-1918.
- (20) Dionisio Cruz, "Exposición Nagy", *La Nación*, Madrid, 25-6-1918.
- (21) Jesús Escartín, "Segismundo Nagy", *El Mundo*, Madrid, 5-6-1918.
- (22) Beintmann permanecerá en España un par de años más, en 1917 y 1920 participará en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Se dedicó al estudio de la mujer española y de sus costumbres. E. Garro, "Beintmann pinta a España", *Blanco y Negro*, Madrid, 10-11-1918.
- (23) José Francés, "Cuatro pintores alemanes", *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1915.
- (24) J. Blanco Coris, "Exposición Paul Sollmann", *Heraldo de Madrid*, 26-11-1916.
- (25) Francisco Alcántara, "Notas de Arte", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.
- (26) Anónimo, "La Exposición de Barcelona. La pintura", *La Esfera*, Madrid, 29-6-1918.
- (27) Correa Calderón, "Exposición Solmann Coburg en el Círculo de Bellas Artes de Madrid", *Hoy*, Madrid, 4-5-1920.

- (28) Antonio de Hoyos y Vinet, "Exposición Kurt Leyde", *El Día*, Madrid, 7-11-1917.
- (29) José Blanco Coris, "Exposición del pintor Kurt Leyde", *Heraldo de Madrid*, 2-11-1917.
- (30) J. García Mercadal, "La primera Exposición del Ateneo", *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-11-1917.
- (31) José Lebrón, "Kurt Leyde", *La Nación*, Madrid, 5-11-1917.
- (32) José Blanco Coris, "Exposición del pintor Kurt Leyde", *Heraldo de Madrid*, 2-11-1917.
- (33) Ballesteros de Martos, "Un pintor alemán", *La Mañana*, Madrid, 8-11-1917.
- (34) Antonio de Hoyos y Vinet, "Exposición Kurt Leyde", *El Día*, Madrid, 7-11-1917.
- (35) José Francés, "Memoranda", *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1920, p. 37.
- (36) José Blanco Coris, "Exposición Hans Poppelreuter", *Heraldo de Madrid*, 24-2-1920; J.M.V., "Exposición Poppel Reuter (sic)", *Hermes*, Bilbao, marzo de 1920 y José Francés, "Un artista alemán: Hans Poppelreuter", *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1920.

(37) C. (José del Cacho), "En el Hotel Ritz", *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-12-1915.

(38) Ibid.,

(39) José Francés, "Exposiciones", *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1915.

(40) S.A. "Salón Vilches", *Heraldo de Madrid*, 21-12-1915.

(41) J.del C (José del Cacho), "En la sala Vilches", *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-12-1915

(42) S.A. "Salón Vilches", op. cit.,

(43) J. Blanco Coris, "Exposición Laroche", *Heraldo de Madrid*, 5-12-1916.

(44) José Francés, "Varias exposiciones", *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1916.

(45) J. Blanco Coris, "Exposición Laroche", op. cit.,

(46) Francisco Alcántara, "Notas de Arte", *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1916.

(47) José Francés, “Paisajes de España y paisajistas extranjeros”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1915.

(48) José Francés, “Un pintor austriaco: Myrbach”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1916.

(49) Colorit, “Les pintures den Lagar a Athenea”, *Aigua-Forts*, Gerona, 28-3-1915.

(50) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición N. Harvey”, *El Día*, Madrid, 5-12-1196.

(51) J. del C (José del Cacho), “En el Salón Iturriz”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-11-1916.

(52) Federico García Sanchíz, “Exposición Milada Sindlerová”, *La Nación*, Madrid, 31-1-1917.

(53) Ibid.,

(54) José Francés, “Una pintora checa: Milada Sindlerova”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1917.

(55) Juan de la Encina, “Milada Sindlerová”, *España*, Madrid, 1-2-1917.

(56) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Milada Sindlerová”, *El Día*, Madrid, 25-1-1917.

(57) Florisel, “Una lamentable exposición”, *La Renovación española*, Madrid, 3-10-1918.

(58) Anónimo, “Una artista extranjera en la cárcel”, *El Liberal*, Madrid, 15-4-1917.

(59) Federico García Sanchíz, “Bettina Jacometti en la Casa del Pueblo”, *La Nación*, Madrid, 27-2-1917.

(60) *Ibíd.*,

(61) Un ‘reporter’, “La holandesa misteriosa”, *El Imparcial*, Madrid, 21-4-1917.

(62) Ese, “Bettina Jacometti”, *La Nación*, Madrid, 20-11-1916.

(63) Federico García Sanchíz, “Bettina Jacometti en la Casa del Pueblo”, *op. cit.*,

(64) José Blanco Coris, “Exposición Bettina Jacometti”, *Heraldo de Madrid*, 25-2-1917.

(65) Federico García Sanchíz, “Bettina Jacometti en la Casa del Pueblo”, *op. cit.*,

(66) Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición Bettina Jacometti", *El Día*, Madrid, 14-4-1917.

(67) Anónimo, "Una artista extranjera en la cárcel ", *El Liberal* , Madrid, 15-4-1917.

(68) Bettina Jacometti, "Bettina Jacometti en el destierro", *La Nación*, Madrid, 25-4-1917.

(69) Vid., Capítulo VII. Itinerario del simultaneísmo en España: Robert y Sonia Delaunay.

(70) Ballesteros de Martos, "Exposición Mignoni", *La Mañana*, Madrid, 12-5-1917.

(71) J. Blanco Coris, "Exposición F.Mignoni", *Heraldo de Madrid*, 8-5-1917.

(72) José Francés, "Un pintor italiano: Fernando Mignoni", *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1917.

(73) J. Blanco Coris, "Exposición Marthe Spitzer", *Heraldo de Madrid*, 21-11-1917.

(74) José Francés, "Marta Spitzer", *El Año Artístico*, Madrid, noviembre de 1917.

(75) Francisco Pompey, "De Arte", *El Parlamentario*, Madrid, 27-11-1917.

(76) Antonio de Hoyos y Vinet, “Exposición Marthe Spitzer, *El Día*, Madrid, 21-11-1917.

(77) Francisco Pompey, “De Arte”, op. cit.,

(78) José Francés, “Un dibujante ruso: Kolinic Gousseff”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(79) *Ibíd.*,

(80) Francisco Alcántara, “El pintor ruso Gousseff, en el salón Mateu”, *El Sol*, Madrid, 27-4-1918.

(81) Edelye, “El paisajista ruso Gousseff”, *El Liberal*, Madrid, 5-5-1918.

(82) J. G. M. (José García Mercadal), “Dos artistas extranjeros”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-8-1918.

(83) Ramón Pulido, “Exposición Kolinic Gousseff”, *El Globo*, Madrid, 30-4-1918.

(84) Francisco Alcántara, “Exposición de G. Caprotty”, *El Sol*, Madrid, 15-4-1918.

(85) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Guido Capriotty da Monza”, *El Día*, Madrid, 16-4-1918.

(86) José Francés, “La exposición Caprotty”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(87) Edelye, “Salón del Circulo de Bellas Artes”, *El Liberal*, Madrid, 13-4-1918.

(88) Ballesteros de Martos, “Guido Caprotty da Monza”, *La Mañana*, 18-4-1918.

(89) Juan de la Encina, “Exposición de Victoria Malinowska”, *España*, Madrid, 27-6-1918.

(90) Rafael Domenech, “Exposiciones de arte”, *ABC*, Madrid, 27-6-1918.

(91) Anónimo, “Una pintura notable”, *Blanco y Negro*, Madrid, 14-7-1918.

(92) Publicado en *Blanco y Negro*, Madrid, 14-7-1918.

(93) Anónimo, “Unos lienzos de V. de Malinowska”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-4-1919, García Mercadal, “De arte”, *Correspondencia de España*, Madrid, 16-4-1919 y Anónimo, “La gran pintura V. de Malinowska”, *La Mañana*, Madrid, 27-4-1919.

(94) José Francés, “Victoria Malinowska”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1920.

(95) Francisco Alcántara, “La vida artística”, *El Sol*, Madrid, 16-6-1918.

(96) J. Blanco Coris, “Exposición Wyndham Tryon”, *Heraldo de Madrid*, 6-11-1918.

(97) Ballesteros de Martos, “Actualidad artística”, *Cervantes*, Madrid, noviembre de 1918.

(98) José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1920, p. 99.

(99) José Carlos Brasas Egido, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. s. f.

(100) *Ibíd.*, p. 20

(101) Antonio de Hoyos y Vinent, “La de Wynne Apperley”, *El Día*, Madrid, 4-12-1918.

(102) José Carlos Brasas Egido, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, op. cit.,

(103) Francisco Alcántara, “Las obras del acuarelista inglés Wynne Apperley en el Hotel Palace”, *El Sol*, 23-11-1918.

(104) *Vid.*, José Carlos Brasas Egido, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, op. cit.,

(105) Juan de la Encina, “Exposición Rodolfo Tewes”, *España*, Madrid, 12-12-1918.

(106) Antonio de Hoyos y Vinent, “Notas de arte”, *El Día*, Madrid, 9-12-1918.

III.2. ARTISTAS PROCEDENTES DE HISPANOAMERICA

La expansión del arte extranjero en la Península, principalmente en Madrid, durante 1915 a 1922 se divide en dos grandes grupos: el que acabamos de estudiar procedente de Europa y el arte americano. Podemos clasificar culturalmente en dos movimientos el arte de las diversas regiones de Latinoamérica, el indigenismo, a partir de 1900, con la edición de *Ariel*, escrito de José Rodo en el que se defendía la tradición de la cultura autóctona y aquellas manifestaciones europeas que influyeron en los artistas americanos como en el caso español, Joaquín Torres García, con el noucentismo y el constructivismo; Diego Rivera con el cubofuturismo o Rafael Barradas con el vibracionismo.

Los artistas americanos acuden a España por dos causas fundamentales, porque son pensionados por sus respectivos lugares de origen, y como consecuencia del estallido de la guerra europea. Ambos motivos estarán ligados en muchas ocasiones. El destino de estas becas está en Europa, principalmente en París, pero el desencadenamiento del conflicto provoca su inmediata huida a países cercanos y neutrales como España, al que estaban unidos por idioma y cultura. Sin embargo, antes del conflicto llegaban jóvenes pensionados de las diferentes regiones de Latinoamérica a

Europa. Desde primeros del s.XX ya existen relaciones entre los artistas americanos y las tendencias artísticas europeas. Algunos, como Andrés de Santa María, José María de Velasco, Armando Reverón, Pedro Figari, Anita Malfatti, Emiliano di Coviati, Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Emilio Pettoruti, Xul Solar, Diego de Rivera, etc. desarrollarán también un papel destacado en el arte europeo (1).

En el período que nos ocupa, Argentina estará representada principalmente por los integrantes de la Asociación de Artistas Argentinos - Guillermo Butler, J.M. Gavazzo Buchardo, José A. Merediz, Curatella Manes, Alfredo Guttero - además de otros como Norah Borges, Rodolfo Franco, Francisco Bernareggi, González Garaño, Franciscovich, Ernesto Riccio o el escultor Alberto Lagos (2); de Cuba destacan Argudín, Manuel Mantilla, M. A. Santana (3) o Enrique Crucet (4); de Brasil L.H. Gutuzzo; de Chile (5), Alfredo Lobos; de Méjico, Diego de Rivera, Garza Rivera o Roberto Montenegro; de Uruguay, Joaquín Torres García, Rafael Barradas, Carlos Alberto Castellanos y otros. Todos ellos habían recibido becas de sus receptivos gobiernos para estudiar en el Viejo Continente pero todos terminaron viajando a París, lugar en el que vieron “in situ” aquellas tendencias simbolistas, impresionistas o postimpresionistas pero también, aunque en menor número, las de la vanguardia cubista y futurista, cuyos alumnos más aplicados fueron Diego Rivera o Rafael Barradas.

España y su capital recibían a estos artistas latinos, entre ellos los más conocidos fueron escritores y poetas como el argentino Alberto Ghirardo, quien llegó a dirigir la revista *Ideas y Figuras* en mayo de 1918, en cuyo primer número publicaba su programa: “*Pensamiento y acción. Ofrecer una tribuna libre donde puedan ventilarse con absoluta amplitud de criterio, todos los problemas sociológicos, intelectuales, artísticos y políticos que atañen a la colectividad... Y, principalmente, levantar el arte como pabellón de luz a cuyas proyecciones iremos*

haciéndonos mejores, más sanos, más buenos, más fuertes, más libres, porque su influencia nos hará más aptos para percibir la verdad y la belleza, almas del mundo” (6).

Su popularidad aumentó como líder del grupo de escritores latinos hasta tal punto que podemos encontrar en muchas crónicas literarias un resumen de su trabajo como el de la revista hispanoamericana *Cervantes*:

“Es Ghiraldo el hombre de las claras tierras trasatlánticas, que trae a la vieja patria fundadora la lumbrarada del sol del trópico, las impetuosidades, las utopías ardientemente sentidas de una raza virgen emprendedora y romántica, con restos de la ancestral reciedumbre ibérica e intuiciones de pueblo nuevo... Él es, entre nosotros, la encarnación de los hombres de aquellos países artistas de la América latina que, educados en el culto de veneradas tradiciones, saben jugarse la vida por el triunfo de las nobles ideas que creen justas. Aquí, este escritor argentino, es el prototipo ejemplar del americano sincero e impetuoso, que se asomó al mundo a través del arte y de los libros” (7).

Asimismo, podemos distinguir otros actos relacionados con el mundo del arte latinoamericano, sobre todo cabe destacar las relaciones que mantenían la República Argentina y España ya desde 1910 (8). Éstas se habían estrechado, principalmente, desde la constitución de una embajada española en Buenos Aires, publicada por Real Decreto de 13 de agosto de 1916 en *La Gaceta*. El ministro de Estado, Amalio Gimeno, exponía:

“El grado de prosperidad alcanzado por la República Argentina; los vínculos de raza que a ella nos unen y que tienen su principal apoyo en el crecido número de españoles que hallan en aquel país ancho y hospitalario campo a su actividad y a sus iniciativas, creando intereses materiales que cada día aumentan y se consolidan... han movido al Consejo de Ministros a tomar el acuerdo de proponer a V.M. la elevación de la categoría de nuestra representación diplomática en Buenos Aires, convirtiendo en Embajada la actual Legación allí establecida y a solicitar de las Cortes, en su día, los créditos necesarios” (9).

Las relaciones de España y América, argumentaba Goy de Silva, aumentaron con la creación de la embajada argentina como reflejo del inicio de una aproximación a los países latinos, pidiendo en 1918 la constitución de la embajada mejicana:

“A España conviene la mayor aproximación posible a todos los pueblos de su origen. Atraer sobre sí la atención que otros Estados más provisosos, más sagaces y ambiciosos reclaman, no para hacerles girar y vivir bajo el influjo de nuestra única luz, con vida de satélites, sino como a mundos libres y conscientes que tengan en nuestro solar patrio el campo neutral y el mercado común de sus intereses espirituales y materiales. A esta labor de aproximación, comenzado con la Argentina, elevando a la categoría de Embajada la legación de aquel país, debe España continuarla con México, accediendo a las aspiraciones de aquel pueblo hermano, manifestadas recientemente por la voz de su prensa popular...” (10).

Sin embargo, antes de estas fechas encontramos en Madrid otras organizaciones latinas, como consecuencia del incremento de población desde el inicio de la Gran Guerra y hasta 1922. Se trataba, preferentemente, de emigrantes transoceánicos de países latino-americanos con destino a Madrid, de tal modo que el Gobierno español se vio obligado a publicar órdenes dirigidas a todos aquellos residentes hispanoamericanos en España para que se inscribieran en sus respectivos consulados, como la publicada en *La Gaceta* el 27 de marzo de 1917 que informaba a los residentes argentinos.

De estas relaciones con Iberoamérica habían nacido algunas instituciones americanas como el Salón de Turismo Hispanoamericano; la Unión Iberoamericana, sociedad dedicada a todos los problemas de Latinoamérica, como la conferencia que realizó el arquitecto Belmás sobre “Nuestra política en América”; Unión Intelectual Latino-Americana, Casa Argentina, etc. Más tarde se constituirá en Madrid una nueva

asociación dedicada exclusivamente a los jóvenes americanos, que será llamada precisamente “La Juventud Hispano-Americana”; se formó en julio de 1918 (domicilio social se había ubicado en la calle Zorrilla, núm. 4). Presidida por Cristóbal de Castro y formada por algunos de los miembros de la juventud española, su objetivo principal era la cultura. Uno de los principales apoyos en sus comienzos sería otra revista de orientación hispano-americana, *Cervantes*, presidida por Andrés González Blanco, que se ofrecía como plataforma divulgativa: “*CERVANTES, que aspira a ser un órgano del pensamiento y del sentimiento, estéticamente expresados, de las naciones de habla castellana, no puede menos que enviar a la Juventud Hispano-Americana, que así se denomina la naciente asociación, su más sincero y efusivo saludo, ofreciéndole al mismo tiempo estas páginas como vehículo para la difusión de sus nobles propósitos*” (11).

En 1916 se producen los primeros intentos de su constitución como la llamada a los jóvenes a través de la revista *Cervantes*: “*Toda la futura grandeza en nuestra América está en manos de la juventud que estudia, preparándose a vivir intensamente una era nueva de la civilización humana... creando una nueva moral, plasmando formas originales de arte, agregando verdades firmes al acervo de las ciencias, inspirando la vida común en generosos preceptos de solidaridad social... Importa una nueva cultura, un nuevo criterio para medir los valores sociales, una nueva orientación del ideal colectivo hacia conquistas propias a la ventura de los hombres... Los jóvenes deben explorar rutas desconocidas en busca de inspiraciones y de estímulos para la vida humana... Una generación estudiosa puede marcar destinos nuevos a América; su civilización palpita en manos de los jóvenes...*” (12).

A finales de 1918, se celebra en la Academia de Jurisprudencia - Calle del Marqués de Cubas - la sesión inaugural de la Academia Hispanoamericana de las Ciencias y las Artes que se proponía cumplir once cláusulas: “*Primera. Procurar que el*

Gobierno español deje de ver las relaciones con Hispanoamérica como simples relaciones internacionales... Tercera. Que antes de terminar la guerra se reúna una Conferencia hispanoamericana. Cuarta. Que se asegure la validez de títulos profesionales liberales por Tratados... Quinta. El intercambio de profesores y sobre todo de alumnos. Sexta. Que se active todo lo referente a la protección de la propiedad literaria y propaganda del libro. Séptima. Cooperar a todos los esfuerzos para lograr mejores comunicaciones entre España y América... Octava. La creación de una Universidad Hispanoamericana... Novena. Debe proyectarse e intentarse la fundación del Palacio de América en Madrid... Décima. Que por todos los medios conducentes se active la celebración del aplazado centenario de Cervantes. Undécima. Que se active todo cuanto sea posible la erección de una estatua a Vasco Núñez de Balboa..." (13).

Con estos precedentes, antes de crearse la Sociedad de la Juventud Hispanoamericana su comisión recibió el beneplácito y las adhesiones de la mayoría de las revistas madrileñas y centros institucionales como el Ateneo de Madrid, Unión Ibero-Americana, Escuela de Comercio, Ayuntamiento de Madrid, Unión Intelectual Latino-Americana, Sociedad Artística La Constancia (Badajoz), Biblioteca Gallach, Sociedad Colombófila Onubense (Huelva), Casa Argentina, Centro Iberia, etc. (14).

La Sociedad se había creado con el apoyo de algunos inversores argentinos que pretendían que fuera, según cuenta Gómez Carrillo, *"una posada artística para albergar a los escritores y a los pintores que quieran perfeccionarse en sus respectivos oficios dentro de la sana y fuerte tradición castellana"* (15). Sin embargo sería su propia comisión quien publicase los objetivos de la nueva asociación: *"Es la unión más íntima de la juventud hispana en todas sus manifestaciones de arte, ciencia, religión e idioma; el intercambio de ideas y de tradiciones; el mutuo esfuerzo y ayuda para el mayor desarrollo y amplitud del comercio artístico; la suma, en fin, de actividades e iniciativas que todos aporten con el mismo móvil de esplendor y prestigio del habla castellana."*

Esta Asociación facilitará medios a todos los literatos hispanoamericanos para la publicación de trabajos inéditos, para la inserción de libros y novelas e igualmente ayudará en sus investigaciones, con toda clase de datos, a aquéllos que dediquen sus esfuerzos en el campo de la ciencia; organizará concursos artísticos de dibujo y pintura, literarios, científicos y musicales, etc... La creación de una revista hispanoamericana de arte y ciencia será una de sus principales aspiraciones, y a la que debe consagrar el mayor interés...” (16).

La constitución de esta asociación había sido bien recibida en los círculos artísticos madrileños porque, como reconocía Gómez Carrillo, *“lo que falta en Madrid es el espíritu de atracción, el secreto parisiense de ‘acoger’, el arte de saber hacer ver lo que se posee, la ‘propaganda’, en fin, para emplear una palabra de moda. Cuando la primera media docena de artistas americanos comience esa propaganda, otras muchas decenas vendrán. Y tal vez de esta posada para estudiantes salga, al fin, la verdadera fraternidad de la raza, que tanto predicán los políticos y que tanto descuidan los Gobiernos” (17).*

Asimismo, podemos distinguir otros actos relacionados con el mundo del arte latinoamericano como el Primer Congreso de Bellas Artes celebrado en España y organizado por la Asociación de Pintores y Escultores, el 21 de abril de 1918, *“el primero celebrado por artistas latinos en España, salga una protesta que yo tengo el honor de formular y proponer a nuestro criterio. Protesto contra la destrucción sistemática de obras de arte, ocasionadas por la guerra, durante la cual se celebra nuestro Congreso de Arte...” (18).*

Posteriormente, en 1920 *La Gaceta* publicaba por Real Decreto de 26 de marzo de 1920 un nuevo proyecto para aumentar e impulsar las relaciones hispano-americanas, “Un organismo oficial artístico-literario”, a cargo del delegado de Negocios de la República Argentina, Roberto Levillier y el ministro de Instrucción Pública y Bellas

Artes (19). Los vocales para la Junta de este nuevo objetivo fueron los españoles Joaquín Sorolla y Bastida, Enrique Martínez Cubells, Fernando Alvarez de Sotomayor, José María López Mezquita, Julio Romero de Torres, Vicente Lampérez y Romea, Antonio Palacios, Mariano Benlliure y Gil, Miguel Blay, Emilia Pardo Bazán, Mateo Inurria, Ramón Menéndez Pidal, José María Salaverría, Ramón Pérez de Ayala, Tomás Bretón, Salvador Falla, Rafael Domenech, José Francés, Jacinto Octavio Picón, Serafín Alvarez Quintero, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Fernando Díaz de Mendoza y Emilio Thuillier (20).

Este comité español se encargaría de realizar las exhibiciones del artista argentino Francisco Bernareggi en Palma de Mallorca, las de González Garaño y Ernesto Riccio en el Salón Vilches y en el Ateneo de Madrid; además de los dibujos expresionistas de la argentina Norah Borges y las esculturas de Alberto Lagos (21).

En el campo de las artes plásticas nos detenemos en la primera Exposición de un artista americano, Rodolfo Franco.

RODOLFO FRANCO

En la septima Exposición quincenal organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, un mes antes de la presentación oficial en Madrid de la Asociación de Artistas Argentinos, otro compatriota, Rodolfo Franco, exhibía 40 obras durante el mes de marzo de 1917. Participaban, junto al aguafuertista argentino, dos pintores más, César Fernández Ardavín y Salvador Florenza. Las obras de estos artistas fueron consideradas como pintura “optimista” y más bien como un canto al arte que no seguía las tendencias

extranjerías, principalmente, refiriéndose a la Exposición que se estaba realizando en la Galería General de Arte y cuyo protagonista, Celso Lagar, exhibía por primera vez por esas fechas su “escuela” particular, el planismo. Dicho planismo, criticado por sus alardes futuristas y cubistas, será punto de referencia para la Exposición de esos tres artistas en el Círculo de Bellas Artes: *“Nada de recostarse dulcemente sobre el rutinario clasicista, nada de crear escuelas extravagantes y dislocadas; ni la ranciedad, ni el futurismo... Los tres expositores del Palace son dignos, con las naturales diferencias de escuela y procedimientos, de la más alta estima. Artistas del optimismo son porque andan hermanados por el mismo ideal de renovación que les hace huir de sistemas clasificados y de cánones rancios.*

El optimismo en el arte es su mayor grandeza. Vivir de la historia es ya un viejo y desacreditado cuento en el que no deben creer los que siendo jóvenes o teniendo joven el alma, marchan de acuerdo con las inquietudes de la vida y las brujas apariciones que van dibujando completamente el porvenir” (22).

Salvador Florenza presentaba 16 paisajes de Andalucía, Mallorca e Italia calificados por la crítica por su dominio del color como un “tanto tocados, quizás, de teatralidad, faltos de recatada poesía, paisajes demasiado ‘de todos’, pero agradables de ver” (23). Fernández Ardavín tenía instalados 18 cuadros, algunos de ellos retratos que la crítica relacionaba con el arte tradicional pero sin llegar a mostrar en ellos la personalidad del retratado: *“Aún no ha logrado perder Ardavín lo que nosotros llamamos ‘academicismo’, y que en literatura se llama conceptismo o retoricismo” (24).*

En cuanto al argentino Rodolfo Franco, presentó 36 obras entre aguafuertes y dibujos incluidos en el catálogo general entre los números 17 y 52 - *Sevilla, La juerga,*

El garrotín, El tango, Noche de debut (Café de Novedades), El ensayo, La honra, Una maja de Sevilla, El debut de la Curi, Juerguistas, Callejón del agua, Fábrica de cerámica, La calle de la Feria, Las visperas, Santa María la Blanca, El puente de Triana por la noche, Paisaje de Sevilla en la noche, Interior de un patio, Barcas en el puerto, Posada de los amoladores, La farándula, etc... - casi todos ellos pertenecían a temas de costumbres de su estancia sevillana. Influido por famosos grabadores como Durero, Rembrandt y Goya, se le critica su falta de personalidad:

"Rodolfo Franco emplea con saber los recursos del procedimiento; recursos expresivos de la idealidad tales como dilatados fondos, matices casi imperceptibles del claroscuro, contrastes poderosos de luces y sombras; pero no olvide que estos recursos del aguafuerte no dispensan, ni en definitiva disimulan, los defectos estructurales, de dibujo, de encaje, de concreción de formas" (25).



Rodolfo Franco, *Maja sevillana*
(*La Esfera*, Madrid, 26-5-1917)

Sin embargo, antes de este viaje a tierras andaluzas, Rodolfo Franco había estado pensionado en París. De allí se trasladó a Mallorca en 1914, siguiendo al pintor Hermenegildo Anglada Camarasa y constituyendo, junto a otros artistas americanos como Roberto Montenegro, de quien hablaremos a continuación, y Gregorio López, lo que ha denominado Manuela Alcover “la triada angladiana” (26). Rodolfo Franco descubre el paisaje mallorquín dotando a su pintura de un preciosismo que el crítico Pagano distinguiría en sus obras: *“Franco, muy sensible al color, hacía una pintura clara, de mucha materia como el esmalte”* (27).

Después de su estancia en Madrid, al mes siguiente marcha a Barcelona donde realizará otra muestra con las mismas obras en el Círculo Artístico. José Francés, bajo el seudónimo de Silvio Lago, recogería las sensaciones que producían estos cuadros apreciando en ellos la influencia de Anglada Camarasa:

“Rodolfo Franco pinta cuadros al óleo, donde los seres y las cosas están vistos a través de un luminoso sorollesco y de una suntuosidad cromática aprendida de Hermen Anglada durante la convivencia de algunos meses con éste último en París... Subsistirán siempre la enérgica traza, el sentido gracioso del arabesco, la tendencia a la decoración, el amor a los tonos rutilantes y a las gamas ricas, y sobre todo, la sensibilidad aguda, refinadísima, que vibra frente a las expresiones bellas de la línea o del sentimiento con físico transporte de placer... Pocas veces el alma sevillana nos ha sido sugerida por el arte con tanta energía y tan acorde con los círculos concéntricos que la palabra Sevilla abre en nuestra alma al caer dentro de ella...” (28).

La historiografía latinoamericana le recuerda como uno de los pintores argentinos que recogieron en sus composiciones parte del arte español tradicional, principalmente, de Hermenegildo Anglada Camarasa e Ignacio Zuloaga, que se inició con Juan Carlos

Alonso, Jorge Bermúdez y continuó con Tito Cittadini, López Naguil, los hermanos López Buchardo, José Torre Revello y otros (29).



Rodolfo Franco, *Un rincón de Sevilla*
(*La Esfera*, Madrid, 26-5-1917)

ALBERTO CASTELLANOS Y ROBERTO MONTENEGRO

Tras las exposiciones de los artistas argentinos durante los meses de marzo y abril - la de la Asociación de Artistas Argentinos y la del argentino Rodolfo Franco - en el Salón que tenía alquilado en el Palace el Círculo de Bellas Artes, otro artista latinoamericano hacía su incursión en mayo, el uruguayo Alberto Castellanos y su Exposición de pinturas en el Salón Iturriz de la madrileña calle Fuencarral, número 20.

Alberto Castellanos nace en Montevideo e inicia sus estudios con Carlos María Herrera. En 1904 viaja, acompañado de otros pintores americanos a Europa; tres años más tarde, se encuentra en Madrid asistiendo a las clases de pintura de Joaquín Sorolla, quien le influiría en sus obras posteriores. En la primera década del siglo viaja a su ciudad natal y a otros países americanos como Bolivia y Brasil, además de participar en el Centenario de Buenos Aires y en Santiago de Chile. Después regresa a España y se instala como veremos en Pollensa (Mallorca). En 1917 le encontramos de nuevo en Madrid, donde expondrá en el Salón Iturriz y participará en la Exposición de Ciegos (abril de 1917); un año después, lo hará junto a su compañero Roberto Montenegro, muestra de la que hablaremos a continuación.



Interior de la Exposición de Carlos Alberto Castellanos

(*El Día*, Madrid, 4-4-1917)

El catálogo de la Exposición de Castellanos en el Salón Iturriz en 1917 estaba compuesto por 53 cuadros entre los que se pudieron ver: *Cargadoras de naranjas en Humayta* (Paraguay), *Las madrugaduras de las vigas* (Paraguay), *La estampa decorativa*, *Arcadia*, *El acecho*, *Día de niebla*, *Mondoñedo*, *La caza*, *Barrancas rojas* (Paraguay), *Vendedoras de pájaros*, *El bananal*, *Hora de siesta*, *San Rafael en enero*, *Galicia*, además de algunos paisajes de Cercedilla y Asturias y varios proyectos de tapices y vidrieras.



Carlos Alberto Castellanos, *Capricho decorativo* y *Mujer Paraguaya*
(*El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1917)

Sobresalía un carácter decorativo que le llevaba a concebir los temas con un gran colorismo derivado de su influencia como discípulo de Sorolla y un exotismo procedente de su tierra paraguaya. Considerado en ocasiones como integrante de la pintura moderna, para algunos críticos como Francisco Alcántara se trataba de “*un modernismo del que suele contraerse, a mi juicio, más que por profunda convicción por 'snobismo'...* Anotemos una espontaneidad decorativa que en la misma amplitud y especial cromatismo de este artista se revela como cosa íntima y sin relación ninguna con la ridícula preceptiva aceptada por la generalidad de los llamados decoradores de hoy” (30).

Sus cuadros decorativos también procedían de la influencia de otro pintor instalado en Mallorca en 1914, Anglada Camarasa, y de su círculo de discípulos, entre los que encontramos al argentino Rodolfo Franco y al mejicano Roberto Montenegro, con quien realizará en 1918 una Exposición conjunta:

“Usted es un pintor decorador, formidable por naturaleza, - replicaba Blanco Coris - si sujetase su pintura de cuadros a las escuelas, a los procedimientos que emplearon los grandes maestros antiguos y que continúan empleando los de la actualidad, usted sería un maestro más de la Pintura, ¿qué duda cabe!” (31).

Federico García Sanchiz admiró en la obra de Castellanos la escasa influencia del arte francés, que un mes antes había irrumpido en la capital mostrando algunas de las novedades artísticas europeas, presentes en las obras de la Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos, constituida poco antes en París; además, resaltaba el interés de la calidad artística y la aplicación de unos colores sensuales que aludían a las tierras salvajes de América que la diferenciaba de otras con carácter más sensacionalista por sus novedades:

“Por regla general, las exposiciones que vienen celebrándose no interesan sino como actualidad periodística, en cuanto significan otro espectáculo que acaba de ofrecerse al público de las grandes ciudades. Una buena tarde acuden los fotógrafos a tal o cual sala, lanzan su fogonazo de magnesio, y ya no va más. En tales circunstancias, nosotros estamos obligados a indicar al curioso lector el nuevo refugio para sus ocios. Y debemos apresurarnos, no sea que la noticia pase a convertirse en ‘fiambre’... Casi por primera vez, un pintor americano no nos brinda sus imitaciones de las novelarias europeas, sobre todo las del bulevar, sino que trae hasta nosotros pedazos espléndidos de su tierra... ha pintado su país de una manera soberbia y sensual, y cada cuadro suyo tiene la ardencia del cuerpo semidesnudo de una Cleopatra, envuelta en telas cálidas y brillantes. De los

paisajes de Castellanos se desprende un perfume y un murmullo de germinación no interrumpida en las entrañas y en el aire de aquellos bosques, que pueblan la fauna y la flora más voluptuosas del mundo. Al lado de sus telas realistas, presenta Castellanos una serie de fantasías de color, delicias de retina, como 'impromptus' coloristas, juegos exquisitos de un temperamento de gran señor de la paleta... ¿Qué le falta a Castellanos? Tal vez un poco de afinamiento en la técnica aunque el artista alardea de su descuido del detalle, ya sea busca y consigue la sensación de conjunto" (32).

A este respecto, otro de los críticos que secundaba la misma idea fue Antonio de Hoyos y Vinent, quien aludía no sólo a los artistas argentinos por esas influencias francesas sino que recordaba los fuertes colores fauvistas de las pinturas de la Exposición de Celso Lagar en la Galería General de Arte en las que pudo ver, según él, el declive de la pintura parisina:

"Esta vez no se trata de mediocres imitaciones de la decadencia pictórica francesa, ni de asuntos que por su mismo cosmopolitismo carecen de interés, como no sea en manos de un artista genial; trátase de algo nuevo, original, sentido, algo en que la pompa lujurante de los modelos reúnan a maravilla con la bárbara riqueza del color. Es cosa exótica, cosa fuera de nuestros vulgares horizontes, arte raro y magnífico... Exposición adaptable a la realidad, y no manchas y bocetos de estudio que nunca deben de ofrecerse al público" (33).

Sin embargo, para otros críticos los fuertes colores de sus pinturas de Paraguay fueron descalificados por su falta de sensibilidad en comparación con otras pinturas que presentaba sobre paisajes españoles de la Sierra de Guadarrama o de escenas de Galicia. Esto nos indicaría, una vez más, el apoyo a una pintura sin connotaciones exteriores y la aceptación de una realidad palpable e inteligible:

“Las grandes perspectivas de la Sierra del Guadarrama y algunos cuadritos de tierras gallegas nos parecen bastante aceptables, sin imposiciones arbitrarias, por parte del artista. Pero muchas de las telas del Paraguay pertenecen a un género de pintura que no puede agradarnos en modo alguno” (34).

Por el contrario, el único que se atrevió a respaldar las obras de Alberto Castellanos fue Ballesteros de Martos. Para este crítico, el arte del pintor uruguayo pertenecía a la pintura moderna estableciendo así esa diferencia en el debate terminológico que se establece en el primer tercio de siglo, en el cual intervienen varios conceptos, uno, el arte tradicional u oficial, otro, el arte moderno que como su nombre indica aporta algo de la modernidad de su época y, finalmente, aquél que sobrepasa y va más allá de lo moderno acercándose a la vanguardia, lo ultramoderno:

“Carlos Alberto Castellanos entra de lleno en el cercado de los que hemos dado en llamar pintores modernistas... Sin librarse de las extravagancias, no emborracha con el ridículo, y sabe permanecer siempre en una dignidad de buen gusto, que no por lo fuerte y exótico está exento de delicadeza... Es un arte puramente objetivo que sólo logra despertar agradables o violentas sensaciones... Sus lienzos, trabajados con la espátula, en donde los colores se apelmazan y amontonan hasta llegar a lo inconcebible, tienen un alto valor decorativo... Para el arte decorativo no se puede exigir otra cosa que buen gusto, y el Sr. Castellanos lo tiene, como tiene, además, aunque no quiera o no sepa aprovecharla, cualidades positivas que harían de él un artista, en el noble, amplio y elevado sentido de la palabra” (35).

Posteriormente, en los salones del Círculo de Bellas Artes de Madrid (plaza de las Cortes, núm. 4) expone durante la segunda quincena de marzo de 1918, Carlos Alberto Castellanos junto al mejicano Roberto Montenegro, además de Federico Schultheis,

quien presentaba en una vitrina de la primera sala una colección de esmaltes traslúcidos sobre metales de plata, cobre y oro con motivos vegetales y de animales.

Estos dos artistas americanos vieron en París pasar el desarrollo de las vanguardias (36) pero, como señala Ballesteros de Martos, *"Paris no les perturbó como un vino endemoniado y embriagador. El viaje a París que hacían todos los americanos antes de ocurrir la tragedia no fue para ellos nocivo, puesto que lejos de destruir sus naturales disposiciones para el arte, encontraron cuanto pudieron apetecer para desarrollar sus cualidades y facultades"* (37).

Carlos Alberto Castellanos y Roberto Montenegro, procedentes de París, llegan a Mallorca en 1914 junto a otros artistas como Tito Cittadini, Adan Dihel, López Nagil, etc, siguiendo los pasos de Hermenegildo Anglada Camarasa. Allí se establece, según Manuela Alcover, una perfecta comunicación entre Mallorca y la colonia americana a través de Argentina y Cuba, hasta tal punto que en 1927 dos críticos de arte Joan Alomar y Miguel Angel Colomar, promocionan una *Missió d'Art a l'Argentina* (38).

Sería durante los años de la Primera Guerra Mundial cuando se forme la Escuela pollensina, que descubre el paisaje de Mallorca la mítica isla *"griega, arcaica y clásica. Mallorca corresponde a la visión fantástica, orientalista de aquel mediterráneo inventado por los simbolistas"* (39). Allí, la exhibición de sus obras se realizará en las principales salas de Mallorca como el Círculo Mallorquín, el salón árabe de La Veda, las Galerías Costa o el Salón Mateu.

En la muestra del Círculo de Bellas Artes de Madrid, a partir del 15 de marzo de 1918, Roberto Montenegro exhibió 62 dibujos realizados algunos de ellos a pluma, otros coloreados, entre ellos *Motivos mejicanos, Salomé, Adiós a la vida, Aladino, Omar-*

Kayan, Mascarada, Tipos de portada, Cabezas de estudio, Nocturno, De paseo, La soberbia, La envidia, Ironía, Telas antiguas, San Sebastián, San Jorge, Lujuria, Castidad, La lámpara de Aladino, Huicamina, El mercado, Flores rojas, La China poblada... mientras que su compañero, Alberto Carlos Castellanos, presentó *Primerose, Dyonisos niño, De la isla de la calma, Retrato, Atardecer, Sol poniente, Acantilado, Cercedilla, México duerme, Lago sagrado, Bacanal, Apolo y Dafne, Licosia, Ligea y Partenopa, Ulises en la isla de Ogygia*, además de tres óleos presentados el año anterior en la muestra del Salón Iturriz: *Cargadoras de naranjas en Humayta, Las madrugadoras de las vigas y El bananal.*



Carlos Alberto Castellanos, *Primerose*
(*La Mañana*, Madrid, 6-4-1918)

El juicio de la crítica madrileña se centró principalmente en las aportaciones que los artistas americanos habían realizado al arte español criticando, por el contrario, aquéllas que pertenecían al arte moderno europeo:

“Cuando Montenegro se siente español, su arte es sencillo, simpático y perfecto. Cuando pretende hacer lo que los italianos, holandeses y franceses modernistas, aparece retrocido y sacrifica la espontaneidad a los efectos de caracterizar la obra proyectada... Castellanos... ¡Qué empeño en querer imitar las extrañas facturas de esos desatentados enemigos de las bellas artes que se esfuerzan en buscar por caminos imposibles la imitación de la Naturaleza con el tan desacreditado ‘puntillè’, las sequedades de color y el modelado ingenuo y rebelde a las superficies y volúmenes de las formas!” (40).

Ballesteros de Martos, como había hecho en la Exposición de Alberto Castellanos del año anterior en el Salón Iturriz, adscribió las obras de estos pintores latinoamericanos a la corriente de pintura moderna:

“Montenegro y Castellanos, el uno dibujante y el pintor el otro, los dos encauzados en las más modernas tendencias, demuestran una vez más que en el arte todo se puede intentar y nada resulta absurdo ni extravagante cuando se tiene temperamento y un dominio absoluto de la técnica... el mejicano trae de París, de Berlín y de Londres las características de su arte; pero como él es un gran dibujante y además tiene cultura, sensibilidad y talento, resulta que sus dibujos, lejos de parecer remedos o copias, son la expresión de una manera que tiene que agradar por fuerza. (Castellanos) Originalidad, gracia, elegancia, riqueza, naturalidad, sinfonías de color, sorprendentes acordes cromáticos es lo que en ellos hay de manifiesto. Pintor objetivo, es colorista por excelencia, y logra impresionar con sus tonalidades cálidas y radiantes” (41)

La serie de dibujos de Roberto Montenegro evocaba elegantes y románticas escenas del simbolismo en los que, según el crítico de *La Correspondencia de España*, *“se advierte una gran imaginación, de la que se muestran esclavos los pinceles para componer cuadros fantasmagóricos, escenas de cuento de hadas, ilustraciones de poemas indios y cuentos árabes”* (42).

Antonio de Hoyos y Vinent calificó por separado las obras de Montenegro como simbolista mientras que Castellanos se mostraba como un apasionado por la luz:

“Montenegro es más fino, más elegante y conceptuoso; Castellanos más pomposo, exuberante y luminoso; uno posee el secreto de la línea, y el otro el del color. Los dos coinciden en un a modo de lirismo pictórico que concéntrase en un punto, en el comentario al asunto mejicano y luego se bifurca llevando en elección de asunto a Castellanos a la supresión de un neoclasicismo a Montenegro a las playas del símbolo alambicado y oscato que amaba Beardealey (sic), claro que ambos en su peculiar interpretación” (43).

Ricardo Saeza agregaba a los dibujos de Roberto Montenegro y a los óleos de Carlos Castellanos la siguiente opinión: *“sus últimos dibujos acusan una personalidad perfectamente definida, exenta de toda imitación... la elegancia impecable de la línea, unida a un delicioso sentido de los matices, en tono menor, gama apagada como en las ilustraciones de Aladino, o en vigoroso contraste de tonos crudos como en los motivos mejicanos, acaso lo más interesante y nuevo de procedimiento. Carlos Castellanos nos ofrece la novedad de una visión del paisaje mallorquín hallada al recuerdo del mundo mítico griego... Pero los óleos del Paraguay continúan siendo el núcleo principal de la obra de este gran artista. Un Paraguay afín al Oriente musulmán, sobriamente estilizado, cuajado de luz y de color, violento y armónico al propio tiempo” (44).*

Ballesteros de Martos, partidario de la concepción de estas obras dentro de la corriente moderna, explicaba que nunca pertenecerían al arte español y mucho menos en apariencias locales por ser tan variado y diferente del americano y de las influencias europeas que se observaban en sus cuadros:

“Tienen en común que su arte, obedeciendo a un refinamiento espiritual, a una alquitarada depuración del gusto... sus obras tengan, sobre todo, un gran valor decorativo. Son fervientes adoradores de la forma y del exterior de las cosas, de las brillanteces y de las suntuosidades. Como los

egipcios y como los griegos sólo ven la actitud tranquila y serena, y aportan ellos, por su parte, un sencillo gótico y ultramoderno en la estilización y el adorno... Montenegro es el más sutil y alambicado, el que más detalla y precisa; pero también el más eurítmico. Sus estilaciones jamás llegan al absurdo... Muchos dibujantes españoles se parecen en la factura y la tendencia a Montenegro; pero lo que en ellos es falso y ficticio, en el artista mejicano es propio y verdadero, responde a un modo de ser... Carlos Alberto Castellanos es un pintor de una poderosa personalidad... su estilo, con tener concomitancias modernas, se aparta de todo para hacerse singular, para no ser nada más que suyo. Trabaja con los colores como un escultor trabajaría con el barro. No hace pintura, hace relieve... no es sólo un pintor extraño y fantástico, un colorista fastuoso y cálido, enamorado de la luz vibrante, sino que ama también el natural, sabe ser elegante y distinguido, y encontrar en su paleta armonías suaves y apacibles, calidades y matices... Castellanos es sólo un pintor objetivo que únicamente siente lo que decora y armoniza, y jamás entrará en el alma de nuestro suelo, nunca aprisionará en sus cuadros el carácter de nuestra patria, tan vario y distinto en sus aspectos regionales" (45).



Carlos Alberto Castellanos, *De la isla de la Calma* y *Dyonisios niño*
(*La Mañana*, Madrid, 6-4-1918)

No obstante, en 1917, Alberto Castellanos participa en varias exposiciones tras su individual en el Salón Iturriz; en mayo participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes; al año siguiente, en el Círculo de Bellas Artes, colabora en dos exposiciones colectivas, la primera en febrero de 1918, en el IV Salón de Humoristas organizado por José Francés, que llevaba como subtítulo el de Artistas Decoradores debido al auge que estaban teniendo las Artes decorativas en España de la mano principalmente de los hermanos Larraya. Allí presenta cinco obras en una de las diferentes secciones de la muestra - caricaturas, sátira, humorismo, arte de estampa, artes aplicadas, escultura, muñequería y juguetería - junto a las composiciones de Juan Alcalá del Olmo, Antequera Azpiri, Bartolozzi, Manuel Bujados, D'Hoy, Echea, Grau Miró, Pedro Guezala, K-Hito, los Larraya - Aurora y Tomás -, Loygorri, Ochoa, Benjamín Palencia, José Robledano, José Zamora, Tomás Pellicer, Ramón Zubiaurre, Junceda, Fresno, Giraldez, etc. En esta exhibición la crítica calificó a Castellanos como un artista con un *"desenfreno imaginativo. Su fuerte personalidad entra en los bosques sagrados de Apolo, como un hipocentauro frenético y arrollador. Las tintas más extrañas, las más bárbaras armonías, las más detonantes coloraciones y los procedimientos más raros son las características de sus cuadros"* (46) y la segunda ésta a la que nos estamos refiriendo al lado de Montenegro y Schultheis.

Entre 1919 y 1929 vive en París, para regresar definitivamente a Uruguay, aunque dos años antes había recibido el encargo de decorar el pabellón de su país en la Exposición Internacional de París. Sin embargo, su consagración como artista tendrá lugar en 1942 cuando obtenga el primer premio en el Salón Nacional de Montevideo.

En lo que se refiere al mejicano Roberto Montenegro, antes de residir en París, había dado sus primeros pasos en el mundo de las artes coeditando *La revista Moderna de México* (1898-1911), después iniciaría su formación junto a Félix Bernardelli aunque ingresaría en la Academia de San Carlos matriculado en la carrera de Arquitectura, donde conoce a Diego Rivera, Angel Zárraga, Francisco Goitia, Benjamín Coría y otros. En 1905 es becado para realizar sus estudios de pintura en Europa; al año siguiente visita Madrid, donde conoce el taller de Ricardo Baroja. Su estancia es tan corta que en 1907 se encuentra matriculado en La École de Beaux Arts de París y en la Grande Chaumière (47). En el periódico *Le Temoín* publica algunos dibujos con caracteres Art Nouveau y cercanos a Aubrey Beardsley, con quien realiza un álbum de dibujos a tinta prologado por el poeta Henri de Reignier. Todos estos hechos serían recordados por el crítico Ricardo Saeza con motivo de la Exposición del Círculo de Bellas Artes:

“constituyó - refiriéndose a su primera exposición en el Salón Vilches a primeros de siglo - un éxito rotundo de crítica y de venta, y más tarde su álbum, editado en París y prefaciado por Henri de Regnier, nos habían ya dado a conocer el arte original y sutil de este artista mejicano, educado en la más pura escuela decorativa, y que fue el primero en traer a España - en momentos en que Blanco y Negro y La Ilustración Española y Americana acaparaban la ramplonería de nuestros dibujantes - la influencia beardsleyana” (48).

En París había conocido a Bracque, Picasso, Juan Gris, Hermen Anglada Camarasa y a otros pintores de la vanguardia aunque es curioso observar cómo no recibe ninguna de estas influencias. Tras huir de la guerra europea se traslada a Mallorca, como hemos visto, y expone en la Sección de Bellas Artes del Veloz Sport Balear, además de participar en la Exposición de Bellas Artes de Madrid y en Bilbao. Dos años después

realiza *La Lámpara de Aladino*, publicada por las Galerías Laietanas de Barcelona y exhibida en esta muestra del Círculo madrileño. Sin embargo, antes de visitar Madrid, volverá a exponer en Mallorca en el Salón árab de La Veda y en la colectiva de la Veda realizada con pintores extranjeros y mallorquines. En esta época publicará, en la revista *Baleares*, *Una Maja* (junio de 1917) y *Capricho* (noviembre de 1917).

Tras la Exposición con Alberto Castellanos, aunque antes había vuelto a exhibir sus obras en el Ateneo con Garza Rivera (49), regresa a Mallorca donde recibe el encargo de realizar los murales del Círculo mallorquín. En 1921 vuelve definitivamente a México junto a Diego Rivera, Adolfo Best y Manuel Rodríguez Lozano (50). Allí se introduce de lleno en el movimiento de pintura mural y realiza algunas de sus obras decorativas más famosas como *La Fiesta de la Santa Cruz*, para el exconvento de San Pedro y San Pablo, los murales para la Biblioteca Iberoamericana, los de la Hemeroteca de la Universidad, etc.

Sin embargo, su estancia coincide de lleno con la irrupción de un nuevo movimiento literario, el estridentismo, que aparece en la hoja volante de la revista *Actual*, número 1, firmada por Manuel Maples Arce, la cual incluía al final un “Directorio de Vanguardia” con la firma de los principales artistas de vanguardia, tanto europea como americana, entre ellos destacan muchos de los componentes del movimiento ultraísta en España como el uruguayo Rafael Barradas, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna o Mauricio Bacarisse además de pintores como Picasso, Lipchitz, Mondrian y muchos otros. Aunque no encontramos la firma de Roberto Montenegro, sí participó en este movimiento poético con la ilustración en la portada de

la revista *Kyn Tanika* (51). En 1934 funda el primer Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes y en 1965 se le ofrece una retrospectiva en el Instituto Mexicano-norteamericano de Relaciones Culturales A.C (52).

ALFREDO LOBOS

En este mismo mes - abril de 1918 - tenía previsto exponer en el Ateneo de Madrid otro pintor americano, el chileno Alfredo Lobos, pero durante los preparativos de la muestra murió sin llegar a ver colgados sus recientes trabajos de su breve estancia en Andalucía y, en su lugar, aunque se mantuvieron sus obras, se instaló también la de los hermanos Larraya, Tomás y Aurora.

Alfredo Lobos había nacido en Santiago de Chile, en el seno de una familia modesta y estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. Tras el éxito de una Exposición individual que le permite viajar a Europa, se traslada a España para estudiar pintura en 1917, sin visitar París, como apunta Francisco Alcántara, en su crónica a la muerte de este artista: *"no sintió la necesidad de pasar por París, que quiso ante todo ser pintor español"* (53).

La Exposición estaba compuesta por 33 obras. Cuatro de ellas, con los números 18,19, 20 y 21 del catálogo, pertenecían a sus trabajos en Chile; el resto eran composiciones realizadas en Granada, Sevilla y Córdoba, entre las que destacaron *Puesta de sol (Granada)*, *Pinos de Alcalá*, *Alcalá de Guadaira*, *El Generalife*, *En la placeta del Abad*, *Patio de la Galería Azul*, *Interior alcarreño*, etc... y de las que Francisco Alcántara recordó: *"Mas en la nota delicada, romántica, tan natural y sencillamente poética de la*

luz plateada, algo de pleno día granadino en la ciudad, en sus calles y patios, que finamente percibió Fortuny y de manera tan asombrosa expresó, hay también exquisitas, que demuestran cuán amplio y dilatado era el camino que se alzó ante Alfredo Lobos" (54).

PASTOR ARGUDÍN PEDROSO

Otro de los pintores latinoamericanos que no siguió los caminos de la pintura parisina fue Pastor Argudín Pedroso, becado por el Gobierno cubano - el Ayuntamiento de la Habana -. Se traslada a España y consigue realizar su primera Exposición en el Centro Asturiano de la calle Alcalá en Madrid, durante abril de 1918, aunque antes había expuesto unos estudios de dibujos en la Escuela de San Fernando, de la que era alumno. En el Centro Asturiano exhibe una colección de paisajes y cuadros de costumbres - *Pumarada, Fuente, La formiga, Casa de Rosa Pinon, Un balago de hierba, La panera, Peña Unan, Antonia la castiza* - que le califica como un pintor afín al arte oficial español:

"Aparte de su valor artístico, tiene para nosotros una simpática significación, puesto que la presencia en nuestra patria de los pensionados de América es prueba del respeto y cariño que España merece a las naciones que antes fueron sus hijas, y de continuar la tradición gloriosa de la pintura española... Argudín, con un amplio concepto artístico y merced a su laboriosa campaña en los museos y academias y su estudio del natural, acierta tanto en el paisaje, sobre todo en el Norte de España, como en los cuadros de costumbres" (55).

Además, fue elogiado por el crítico de arte Edelye, quien apoyaba a aquellos pocos artistas americanos que no manifestaban en sus obras la influencia de las corrientes europeas como estaba ocurriendo desde 1915 con otros pintores como la Sociedad de

Artistas Argentinos, otro argentino, Rodolfo Franco, los uruguayos Rafael Barradas y Alberto Castellanos, o los mejicanos Roberto Montenegro y Garza Rivera.

"Al respecto de los pensionados americanos - decía el crítico - del absoluto desdén que pictóricamente manifiestan por su país, desdén que no tiene justificación porque se trata de tierras que tanto en el paisaje, por su hermosa flora y privilegio de naturaleza, como por lo interesante de sus costumbres y la variedad de sus razas ofrecen ancho campo al talento y al arte de sus pintores y dibujantes que, además, darían una nota de originalidad que difícilmente ha de conseguir buscando la imitación europea" (56).

GUILLERMO BUTLER

En abril de 1918 tiene lugar otra Exposición de un artista americano aunque esta vez sería su tercera muestra en España. Después de haber presentado sus obras en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, lo hacía en el Ateneo de Madrid y hasta el 30 de abril; nos estamos refiriendo al dominicano Guillermo Butler, uno de los componentes de la Asociación de Artistas Argentinos.

El Salón del Ateneo recibió 36 cuadros algunos de los cuales, como *Maria de Nazaret*, habían estado en la Exposición colectiva de la Asociación realizada en abril de 1917 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; otros, por el contrario, aludían a su tierra natal o bien habían sido pintados en la Península: *Serenidad* (paisaje de Córdoba, República Argentina), *Primavera* (paisaje de Argentina), *Hora de calma* (paisaje de Argentina), *San Sebastián*, *Santiago de Compostela*, *Natividad del Señor*, *Proyecto de vidriera*, *Retrato de señorita*, *La Virgen del Rosario*, etc.



Guillermo Butler, *La Virgen del Rosario*
(*La Mañana*, Madrid, 18-5-1918)

La mayoría de ellos reflejaban una gran espiritualidad que, según la crítica, recordaba a las pinturas murales del arte cristiano pero introduciendo algunas de las técnicas postimpresionistas como el puntillismo o el divisionismo:

"Seguidor devoto de las renovadoras inquietudes francesas, - escribe Ballesteros de Martos - bajo el ropaje efectista e insincero del puntillismo a lo Seurat con que viste la mayoría de sus cuadros, aparecía un alma delicada y sencilla, un temperamento grave e ingenuo. Todas sus obras, pero más aún los paisajes, eran sentidas, y de ellas emanaba un misticismo algo simplista, algo arcaico, pero hondo y suave" (57).

Nota curiosa de esta muestra fue la confusión que se produjo en algunos de los artículos dedicados al análisis de sus obras, ya que se mezcló el nombre de Guillermo Butler, aunque suponemos que por error, con el de otro pintor argentino, Gustavo Butler. Éste último sí era fiel seguidor de las teorías parisinas de vanguardia y pertenecía al movimiento del “grupo de París”, portador de las experiencias cubistas francesas en la primera vanguardia argentina. A pesar de la diferente disciplina artística de ambos artistas, el dominicano Guillermo Butler fue considerado como uno más de los seguidores de la pintura francesa con características renovadoras ligadas al puntillismo de Seurat:

“Butler es un buen secuaz del gusto francés en pintura. Su arte es de una claridad, de una ecuanimidad y de una serenidad intelectual, fría y en cierto modo calmosa. Es divisionista en sus procedimientos, y las imágenes, las visiones que nos ofrecen sus obras, son comparadas con las de la realidad, y, sobre todo, con la realidad de nuestra percepción y de nuestra expresión pictórica, atenuaciones tan disminuídas, tan descargadas de verismo, como el recuerdo muy lejano y ya borroso lo está del hecho o del suceso de donde parte... todo esto aparece ordenado por el criterio decorativo especial, eminentemente intelectualista de las gentes del Norte, que yo tengo por muy académico, aunque lleve la escolta de tantos matices revolucionarios” (58).

Ballesteros de Martos puntualizaba que el arte de Guillermo Butler había cambiado y no formaba parte de aquellas tendencias que habían sido exhibidas un año antes en el Círculo de Bellas Artes madrileño con sus compañeros de Asociación:

“Los demás están entregados con furor a las estridencias novadoras; padecían una horrible enfermedad que hace espantosos estragos: el parisianismo. Butler también la padecía; pero el suyo era un contagio epidérmico: el alma no estaba dañada... Como americano y como hombre de su siglo le

fascinó la lumbrada de París, de Francia adquirió la cultura artística... vistió sus cuadros, en donde tantas bellas cualidades se adivinan, con el precario ropaje del puntillismo, que nunca le dará cuanto él necesita para exteriorizar expresivamente su ideal estético.... es frío y áspero... puéril del prerrafaelismo... simplicidad emotiva... un decorador ” (59).

La muestra no fue bien acogida ni por la crítica ni por el público madrileño ya que, según Ballesteros Martos los espectadores carecían de una educación cultural imprescindible:

“Ni público ni crítica han comprendido el arte de Butler, y por eso no le han prestado la debida atención. En lo que se refiere al público, no nos extraña. ¡Le hace falta tanta educación, es tan parva su cultura! Pero en cuanto corresponde a la crítica, sí que nos sorprende, pues es bochornoso que en la capital de España, hoy la única ciudad del mundo llamada a acoger a los artistas y ser el centro de las manifestaciones culturales de toda índole, la crítica de arte no sea apta para comprenderlo todo y suficiente para valorarlo todo... Con su santa resignación cristiana debe perdonar a esa turba de ignorantes y de incultos y de sarmentosas espiritualidades que pasaron ante sus cuadros sin sentir el latigazo de la emoción. Bastante castigados están ya los pobres, con no ser asequibles a la percepción de la belleza...” (60).

GARZA RIVERA

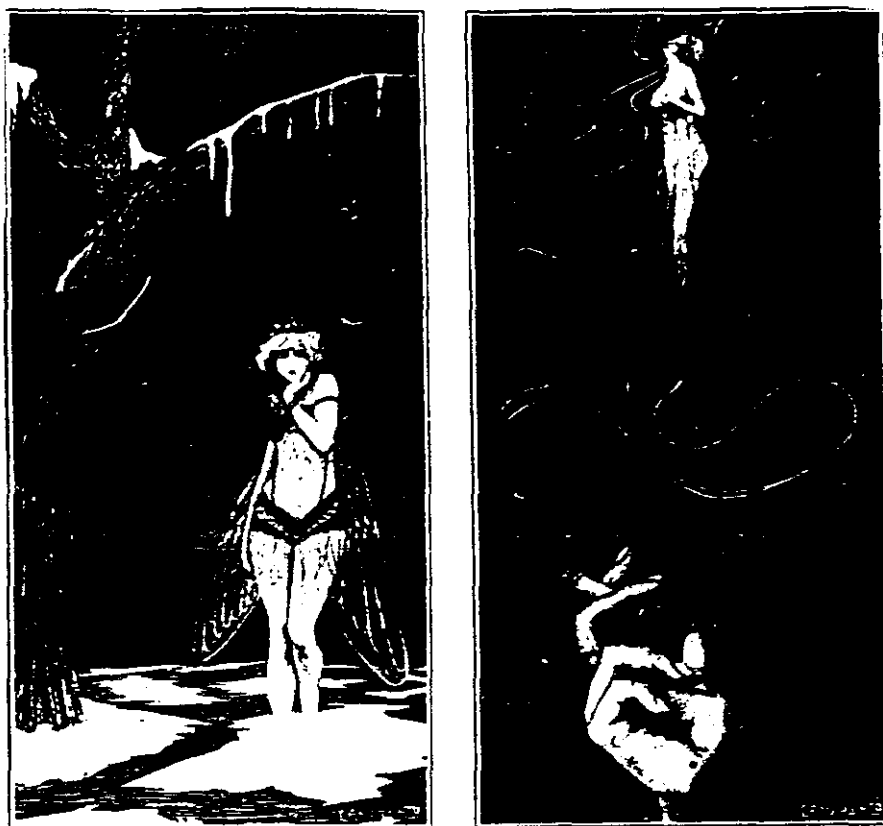
En mayo expone en el Ateneo el dibujante mejicano Garza Rivera, desde hacía algunos meses residente en Madrid. Su carrera artística había comenzado a los quince años cuando obtuvo la Medalla de Dibujo en la Academia Nacional de San Carlos de Méjico. Más tarde, marcha becado a París donde estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Los escasos envíos de su pensión le hacen pasar hambre, problema éste que

reflejará en sus composiciones junto las injusticias que vio en la guerra civil mejicana. En 1917 se encuentra en Madrid, residiendo en la calle de la Abada, en donde realiza la mayoría de los 33 dibujos que expone en abril de este año en el Ateneo, algunos de ellos con el título de *El Hospital, La miseria, Angélica, Cuento fantástico, Ri-Ri la Rubia, La esfinge, La Peste, Una leyenda, La cigarra, Nirvana, Pesadilla, Malas ideas, Tabor, La Cenicienta, Vendedora de flores*, etc... Algunas de sus obras fueron consideradas por la crítica como una visión de la tragedia que estaba sucediendo en su tierra mejicana, pero además primaba un sentimiento de fantasía que le acercaba al simbolismo europeo: *“En Garza Rivera es innegable la influencia directa de Alberto Martini, el fantasista italiano de las concepciones perversas y las morbosas inquietudes... Tiene un sentimiento rectilíneo y con honda huella, de nuestra pobre Humanidad. Le obsesionan las injusticias sociales y la sensualidad enfermiza de una raza decadente como es la raza-latina... sin abandonar su filiación simbolista desentraña, con un realismo profundo y un conocimiento agudo del natural, tipos de su tierra”* (61).

Su simbolismo le lleva a crear ambientes desgarradores de la vida real, por lo que Francisco Alcántara señaló que se trataba de una Exposición *“extraña por el alucinante y sistemático anhelo de expresar fantasías, ensueños y simbolismos, de los que produce en las almas el fermento sentimiento que las amarguras de la vida suscitan... Es interesantísima porque en ella se manejan con dominio completo, y hasta con magistral soltura a veces, los elementos formales del simbolismo pictórico”* (62).

Estos dibujos, realizados a pluma con tinta china, declaraba Francisco Alcántara, recordaban los misterios trágicos y amargos de la pobreza de un hombre *“solo, insignificante, indefenso ante las infinitas soledades de las tinieblas nocturnas, hostiles y devoradoras, es lo que siente ante este dibujo, del tamaño de un papel de cartas”* (63).

Otro de los críticos madrileños, José Francés, las consideró como composiciones recientes con grandes reminiscencias del arte simbolista: *"No parecen obras de juventud... nos sugieren impresiones de un simbolismo melancólico"* (64).



Garza Rivera, *Cigarra y Nirvana*
(*La Esfera*, Madrid, 8-6-1918)

Antes de regresar a México, le encontramos en julio de 1918 exponiendo en el Ateneo madrileño junto a Roberto Montenegro (65); en Bilbao en 1920, donde preparaba para abril otra Exposición en el Ateneo y Círculo de Bellas Artes. Su arte no había cambiado mucho, prueba de ello es la calificación que realiza el crítico vasco Enrabiri antes de la inauguración de dicha muestra: *"Su preocupación fundamental consiste en ennoblecer la realidad, dando un sentido poético a las acciones nacidas de los instintos. Gracias a su*

afán de idealización, los más torpes deseos adquieren en sus dibujos un carácter simbólico que los redime de ser condenados por inmorales... La influencia trágica de su vida le ha dado del mundo una visión sombría, aterradora, angustiosa, excitable y llena de lágrimas... Alegría y dolor vienen por una misma vertiente” (66).

ASOCIACIÓN DE ARTISTAS ARGENTINOS

El 16 de abril de 1917 se inauguraba, en el salón del Palace Hotel, la Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos a cargo del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La mayor parte de la crítica y del círculo artístico de la capital esperaban con gran inquietud la apertura de esta exhibición; cuenta Ballesteros Martos que *“tantas lenguas se hacían y tales prodigios se contaban en los corrillos y mentideros donde se reúne gente del oficio, que hasta llegamos a creer que íbamos a asistir a la revelación de un arte que iba a revolucionar las esferas”* (67). La Asociación estaba compuesta por cuatro pintores - José A. Merediz, Alfredo Guttero, José M. Gavazzo Buchardo y Fray Guillermo Butler -, un escultor - Pablo Curatella Manes - y un músico - Numa Rossolti -que ejercía como presidente. Habían formado en París una Asociación cuya misión consistía en exhibir sus obras a los distintos públicos de las principales capitales europeas. La inauguración de esta sociedad tendría como centro neurálgico Madrid, por dos motivos principales; el primero, considerar a España como la “madre” de los países latinoamericanos, y el segundo, tratarse de un país neutral donde las dificultades ante la guerra europea eran menores.

Todos ellos procedían de una larga estancia en París, tanto es así que por ejemplo Alfredo Guttero (1882-1932) se marchó de Buenos Aires en 1904, con una beca de dos

años para estudiar en Europa y se quedó allí veintitrés años, durante los cuales visitó Francia, Italia, Alemania, Austria, Bélgica, Gran Bretaña y España; o bien su compañero, el escultor Curatella Manes, a quien lo encontramos en 1911 en Florencia y Roma, más tarde en París, donde se casa con la pintora francesa Germaine Derbecq. La importancia de este grupo de artistas radica precisamente en esa larga estancia europea, principalmente parisina, donde recogerán “in situ” algunas de los caracteres de las primeras vanguardias que trasladarán más tarde a su país de origen, formando parte de ese grupo de primeros vanguardistas en Argentina de los que hablaremos más tarde. Un día antes de la inauguración oficial tuvo lugar el barnizado de las obras y la celebración de un banquete en el Hotel Ritz de Madrid organizado por el embajador de Argentina, Marcos Avellaneda, con la presencia de unos cincuenta comensales, entre ellos, el presidente de la Asociación de la Prensa, Miguel Moya, el duque de Tovar, el marqués de Valdeiglesias y los señores Benlliure (M y J.A), Anguita - Director General de Bellas Artes -, Moreno Carbonero, Cavestany, Miguel Nieto, José Francés, Hoyos y Vinent, Francos Rodríguez, - Director General de Comunicaciones -, García Sanchiz, Penagos, conde de Gavem, Vasconcellos - ministro de Portugal -, Benedito, Llorens, Sotomayor, Alberti, Chiappi, Serrano, etc. (68).

Sin embargo, las notas artísticas que se pudieron leer en las revistas y periódicos madrileños sobre estos artistas argentinos no fueron positivas. A pesar de los lazos de unión que existían entre España y los países latinoamericanos e, incluso, a que había sido organizada por una institución de prestigio como el Círculo de Bellas Artes y a la asistencia de algunos miembros de ambos gobiernos, muchos de los críticos madrileños

consideraron la Exposición como un reflejo del París de aquellos años en los que la vanguardia artística había ido afianzándose y se emitieron los juicios más negativos sobre ella. En primer lugar, se les advertía del peligro de todas aquellas tendencias, con especial interés el futurismo, que habían podido ver en París y, en calidad de invitados, se les ofrecía la oportunidad - a través del arte español - de corregir sus “errores”:

“Gran daño han hecho a las nobles Bellas Artes de nuestro tiempo los Boccioni, Carrá, Russolo, el pintor del arte de los rumores; el antifilósofo Papini, Balla, Severini, Marinetti, el ciego enemigo de la vieja estética, y toda esa corte de caballeros de la hierática espátula, con la que han escrito a la puerta de sus talleres; ‘Horror a todo lo viejo y conocido. Amor a lo nuevo y a lo imprevisto’.

La influencia de esta nueva doctrina, no sancionada aún en todas partes y menos en aquellos países donde hay tesoros de pureza de arte, ha sorprendido, ha influenciado a muchos artistas, conduciéndoles a la ejecución de un arte estéril que no quedará, porque no puede quedar aquéllo que no tiene alma, ni que pudiendo ser sencillo y espiritual de procedimientos, es complicado o imitativo a la mecánica ordinaria de una litografía o de la retícula de un fotograbado cualquiera... Dicho esto, convencidísimos de que los artistas argentinos serán nuestros huéspedes en lo sucesivo y se convencerán de que nosotros tenemos elementos infinitamente superiores de enseñanza y de arte insuperables...” (69).

La procedencia de su arte, así como su propia juventud, “todos ellos son estudiantes todavía” (70), replicaba uno de los críticos, centraban las críticas a unos artistas influidos por las teorías parisinas, entre ellas el futurismo, por sus simplicismos, colores y planitud de imágenes pero que más bien parecían proceder del tardío simbolismo francés con influencias postimpresionistas:

“Son cinco los artistas expositores... Los cinco jóvenes, y los cinco pertenecen a esa nueva escuela que tiene por corifeos a Marinetti, Balla, Russolo y Boccioni. Con esto queda dicho que estos señores argentinos tienen del arte un concepto que pudiéramos llamar objetivo.

Para ellos el arte no es más que extravagancia, desatino y orgía de colores, que asombra la retina, pero que no produce ninguna emoción estética... Y como creemos firmemente que una mala educación y una detestable disciplina refleja y pervierte cuanto de sano y noble pueda tener el artista, nos atrevemos a aconsejar a dichos señores que no cierren los ojos a la verdad, que no se dejen influenciar por teorías execrables y vuelvan los ojos a lo que siempre ha sido y será el arte.

Hay dos errores fundamentales que es preciso atacar sin piedad alguna. Son esos errores: el realismo pertinaz y exagerado y el idealismo sin freno ni medida. Uno y otro conducen irremisiblemente a la decadencia... Mas su idealismo es una cosa empírica y primitiva. Sin figurárselo tal vez, y creyendo ser ultramodernistas, lo que hacen es volver a los tiempos en que la pintura estaba en el período de génesis.

Contemplando los cuadros de estos señores cree uno hallarse como por arte de magia en la Grecia de Polignoto, cuando la pintura estaba sujeta a canon preestablecido, y las figuras eran hieráticas, inexpresivas y uniformes, y los ropajes sin gracia ni delicadeza, y se desconocían por completo los secretos del claroscuro, y sólo se aplicaban a capricho los cinco colores fundamentales, desconociéndose la riqueza enorme de las medias tintas y los colores intermedios... Esta fórmula que dictaran los iconoclastas en su furor destructivo ‘al arte por el arte’, de admitirla roso y velloso, sólo puede engendrar frios impresionismos sin alma, que son síntomas fatales de que la esterilidad se va apoderando del arte” (71).

A pesar de no poder contar con el catálogo a la Exposición de los artistas argentinos, las características de sus obras previas a su estancia madrileña nos hace considerar que la mayoría de ellas tenía clara influencia de artistas como Maurice Denis, Matisse en su etapa fauve o Seurat con su puntillismo, pese a lo cual muchos de los

críticos creyeron ver verdaderas extravagancias artísticas, tal es el caso de Francisco Alcántara:

"un conjunto de obras de distintos autores sometidos a la misma severa e inflexible disciplina. Consiste esta disciplina en una concepción clara de los asuntos, en un orden rigurosamente lógico al expresarlos, en cierta infantil simplicidad policroma y en una aparatosidad o teatralidad que llega hasta el transporte de la vida a la región de las idealidades metafísicas e históricas, que constituyen para ciertos preceptistas modernos, para ciertos críticos, el más alto ideal del llamado arte decorativo... También se nota desde el primer vistazo el carácter arqueológico predominante y el abstinente comedimiento en el acuse de toda palpitación vital... Nosotros pintamos la realidad, la sangre rugiente, la pasión cálida, por eso somos pintores. Los otros pintan ideas, cosmogonías, mitologías, complicaciones, por eso no suelen pintar..." (72).



Interior de la Exposición de la Asociación de artistas argentinos

(*El Día*, Madrid, 17-4-1917)

Con su primera Exposición los artistas argentinos pretendían, al calor de las recientes relaciones con Iberoamérica, calar hondo en el seno de la oficialidad madrileña ya que tenían de su parte el carácter latino que les ligaba a España. Sin embargo, la crítica juzgaba a un grupo de artistas recién llegados de París que traían nuevas modalidades artísticas y que, con un cierto pretexto de ser hijos de España, las podrían introducir. Sin embargo, nada de esto ocurrió; la mayoría de las obras fueron interpretadas como un atraso para el arte español por su primitivismo, prejuicio éste que se les invitaba a corregir con sus visitas al Museo de Prado:

“...las exposiciones artísticas que de un tiempo a esta parte se van ofreciendo a la consideración del público, habremos de declarar que, por lo menos en la pintura, progresar quieren convencernos de que es retroceder, volver a los aborígenes del arte. Véase la Exposición que actualmente tiene instalada en el Palace la Asociación de artistas argentinos en Europa, y dígasenos si no hay allí motivos más que sobrados para creer semejante cosa, sobre todo tratándose de artistas que dicen traernos las últimas palpitaciones de París... Para los argentinos sería, además, ocasión de poner en práctica el tópico, tan resobado en discursos, de ‘estrechar lazos’... ellos quieren mejor saciar su sed ingiriendo las bebidas que ponen en curso las modas del día, no el gusto y el arte de todos los tiempos... Aconsejamos a estos artistas argentinos no se marchen de Madrid sin visitar, no una, sino varias veces, nuestro Museo del Prado. A ver si el espíritu de los grandes maestros, que ronda por aquellas salas, logra convencerles de que su parisianismo agudo no conduce a ninguna parte” (73).

Otros consideraron la muestra como una escuela perteneciente aunque, en menor grado, a la “tomapelista”, integrada por los futuristas, cubistas y planistas. Esta última, aludía especialmente al artista salmantino Celso Lagar quien, paralelamente, exhibía por primera vez en la capital sus obras planistas, en la Galería de Arte de la Plaza de San Miguel:

“Decía que en honor de la hospitalidad hay que sufrir. Y dicho esto, paso a examinar el centenar de obras que entre cuadros, dibujos, apuntes, esculturas, proyectos de mosaicos, cartones de tapices y hasta almohadones de hilillos de oro han expuesto nuestros huéspedes argentinos...”

A Curotella (sic), Gavazzo y Guttavo (sic) no me decido a tratarlos por separado. Los tres pintan de una manera análoga. Y de una manera un poco ‘tomapelista’. Un poco nada más. No incurren en los mundos de los ‘cubistas’, ‘planistas’; pero llevan su impresionismo a extremos bastante exagerados” (74).

Federico García Sanchíz se adelantaba, con sus comentarios, a futuras discusiones ante las obras de los argentinos, a las que calificaba de simples, planos arcaísmos derivados del arte egipcio e influencias del arte del mosaico, tapices y vidrieras medievales:

“La Exposición da una sensación de parisianismo agudo. Se puede afirmar que las telas y las esculturas de los artistas argentinos van a provocar discusiones acaloradas y pintorescas... Son unos estilistas y decoradores que buscan antes que nada la armonía de las tonalidades. Eligen temas elevados y eternos y llegan a forzar las líneas en busca de la expresión. Son perfectamente conscientes, sus aparentes errores... conviene acordarse de la mayoría de los lienzos expuestos en el Palace, no son sino proyectos para trasladarlos a otras materias, de más dureza o brillantez, como el mosaico, las telas y los metales... Muchas de sus armonías coloristas son de una belleza perfecta, en grandes planos a un tiempo encendidos y rebajados. Pero sobre todo vencen por la elegancia y la espiritualidad. Su arte tiene algo de las vidrieras, de los mosaicos y de los tapices, y una cierta añoranza del arcaísmo (sic); que es la espuma de la moderna sensibilidad. Se nota la nostalgia de los balbuceos primitivos, más que nada en la escultura, en las maderas talladas al modo ingenuo e inefablemente tosco de los antiguos estatuarios egipcios” (75).

Para Antonio de Hoyos y Vinent, esa pretensión de acercamiento entre el arte argentino y el español no podía concebirse; él mismo explicaba que la tradición del arte

español estaba mucho más asentada en unas bases históricas firmes que la recién surgida latinoamericana, que acaba de adentrarse en el arte pero partiendo de las modalidades de los últimos movimientos de vanguardia parisinos en paralelo, aunque con diferentes argumentos, al debate sobre la introducción del arte vasco en la capital:

“Su arte no tiene nada de español; es un arte altamente decorativo, un poco superficial y un mucho convencional que en el torbellino de la vida de ‘antes de la guerra’ triunfaba en Cosmópolis. Cosas muy decorativas, colores brillantes, arbitrariedades convencionales, símbolos oscuros, dejados a la interpretación de espíritus enfermizos. Son cosas bellas, pero demasiado rápidas y teatrales.

Pero... hay que olvidar París y volver los ojos a la Argentina y a la madre España; hay que pensar que París se olvidará a sí mismo y que cuando la guerra acabe vamos a vivir una vida más intensa, más sana, más noble y más fuerte” (76).

La solución, para Rafael Domenech, estaba en el arte español, ya que por su juventud el arte argentino se había decantado por aquellos movimientos de moda, de ahí su carácter exótico y decorativo:

“Hay en ellas tendencias exóticas que nuestro público debe conocer. Exotismo puramente europeo es ése. Un pueblo joven es natural que se sienta inclinado por las corrientes novísimas; en artistas jóvenes es mucho más lógico que sea” (77).

“La mayor parte de las obras... - continúa Domenech en otro artículo - son francamente decorativas y no deben ser apreciadas como cuadros... creemos que no se pondría en el plano justo para apreciar las cualidades de un cartón o proyecto decorativo, diferenciándolo radicalmente de un verdadero cuadro. Aquí se han pintado muchos proyectos decorativos, como se pinta un cuadro, y esto ha llenado de confusiones al público... Una tendencia artística se elabora lentamente, y el arte y la originalidad no pueden cimentarse en simples novedades” (78).

A pesar de las críticas que se realizaron a la muestra de los artistas argentinos también se pudieron recoger notas positivas y opiniones favorables. Uno de estos juicios fue el Víctor Masrera, quien apoyaba la entrada de esta nueva Sociedad en la capital pese a considerar que uno de los graves problemas del arte español era la cantidad de artistas clásicos y el renombre de los más modernos, que no permitían un movimiento renovador artístico con connotaciones europeas, como el vasco, el catalán o artistas independientes como Celso Lagar, Barradas, Vázquez Díaz, etc.:

“Con la protesta, el desprecio o la burla, contestan gran parte de los españoles a las manifestaciones renovadoras del espíritu humano... Un hecho. Unos artistas argentinos nos han visitado; vienen de París; son seis y forman la agrupación de artistas argentinos en Europa. Uno de ellos, músico, la preside. Han expuesto sus obras en el salón del Círculo de bellas Artes. Al sentir de muchos, su producción es rara; se ha dicho en letras de molde que pertenecen a la escuela del tomapelismo. Se han hecho chistes a granel, y entre la chirigota de unos y la indignación de otros más serios, que como para conjurar un maleficio invocaron el sacratísimo nombre de Velázquez y los de otros dioses de la Pintura, lo cierto es que estos artistas han recibido una repulsa general en los periódicos, amén de las consecuencias del regocijado murmurar en las peñas... La lástima es que apenas se ha oído su voz.

Me explico perfectamente lo que ha sucedido, pues si la mayoría, aun a pesar de encontrar a España pobre y atrasada, prefiere ir tirando, no cambiar nada, todo por no atacar los problemas de frente, ¿cómo cambiará de postura en Arte, cuando sabe que sus artistas clásicos llegaron a la cúspide y que muchos de los modernos tienen fama mundial? Pero ahí está precisamente lo trágico, y esto desespera al verdadero patriota... pues un pueblo sin inquietud espiritual no es un pueblo vivo... Pero estos artistas vienen de París, del que se acepta con exceso su comercio - las modas -, y no su verdadero arte, y aunque en París resultan unos atrasados, unos ‘pompiers’, metidos como están en el movimiento mundial del arte, se nos presentan demasiado europeos, y es que la Argentina es ya más

europea que España - que se empeña en aislarse del mundo -, y esta es la causa de todas las dificultades con que el iberoamericanismo tropieza" (79).

Masrera insistiría en una renovación artística a través de nuevos modelos europeos como estaban realizando gran parte de los países latinoamericanos, en concreto, Argentina. No existía una necesidad imperiosa de realizar obras tan realistas como la pintura tradicional española ya que un exceso de perfecta imitación de la realidad podría llevar a la rutina del arte:

"Es muy natural que las tendencias artísticas de los jóvenes argentinos, que hoy son nuestros huéspedes, indignen a muchos, ¡estamos en arte tan lejos de París en este Madrid! El elemento conservador en arte es el que aquí domina. Yo, no obstante, siento irresistible atracción hacia toda tentativa artística renovadora. Grata impresión he experimentado frente a las obras que en el salón del Círculo de Bellas Artes exponen los artistas argentinos; con ellas sentimos la vibración de las luchas parisinas, con ellas llega el intenso anhelo, el sagrado afán de la gran República latino-americana de avanzar constantemente, rápidamente hacia sus esplendores destinos...

El vulgarísimo concepto de que la pintura es la imitación de la realidad, está por desgracia muy extendido entre nosotros. Pero pregunto. ¿Qué es la realidad? Nosotros sólo la conocemos por nuestras percepciones de las que hacemos ideas y estos conceptos varían infinitamente según los individuos y su cultura... En arte pocos aceptan las tentativas; la mayoría sólo quiere lo perfecto. Si esto se llevara con vigor el arte se aniquilaría... ¡Bienvenidas sean las tentativas renovadoras! (80).

La Exposición de artistas argentinos contó con un catálogo en el que se anotaron los títulos de más de cien obras, entre las cuales hemos recogido, siguiendo las crónicas periodísticas, las siguientes. Guillermo Butler presentó once obras, de las que la crítica

madrileña destacó *María Nazaret*, *Autorretrato*, *Vista de Notre Dame de Paris*, *Interior de Iglesia*, *Friburgo*, *Suiza*, *Sierra de Córdoba*, *Iglesia de Chacrus*, y algunos paisajes de Córdoba; J.M.Gavazzo Buchardo sobresalió por *Bautismo de Cristo*, *Leda*, *Flora y Pomona*, *Retrato de Numa Rossolti*, además de varios proyectos para mosaicos, apuntes de desnudos y almohadones; José A. Merediz, a pesar de la anécdota acontecida antes de la inauguración de la muestra, a la que tan sólo llegó una obra de las once que exponía, mostró *Retrato de señora*, *Cabeza de mujer*, *Dame aux camelies*, paisajes de Sevilla y Toledo como *Alcantara* y *Puente de San Martín*, además de algunos proyectos de mosaicos; el escultor Pablo Curatella acudió con nueve esculturas, entre ellas la número 92, *Cabeza de mujer dorada*; otras fueron *Cabeza de niño*, *Cabeza de mujer*, *Jis* y proyectos de mosaicos; por último, Alfredo Guttero destacó con algunas de sus obras *La muerte del héroe*, *Virgen y Cristo*, *En el jardín*, *San Jorge*, además de proyectos para tapices y papeles pintados.

Estas obras fueron calificadas, como había ocurrido en las críticas en lo referente al conjunto del arte de su Asociación, como meras resonancias postimpresionistas y simbolistas. El dominico Guillermo Butler realizaba una pintura plena de sensibilidad lírica procedente de su profesión religiosa que le harán crear, según María Laura San Martín, “*atmósferas idílicas de inusitada paz... paisajes serranos, jardines y claustros ejecutados con ingenuidad y poesía exhibe gamas cálidas de factura derivada del puntillismo*” (81). En la Península fue presentado por varios críticos artísticos como Rafael Domenech, quien destacó sus “*tonos suaves, sobriamente matizados; esa visión de la Naturaleza tiene mucho de ingenua; de la ingenuidad que puede tenerse en el siglo XX. El sr. Butler emplea un lenguaje pictórico*

que en rigor de verdad sólo cultivó en España Dario de Regoyos... La técnica puntillista descansa en una base francamente científica: producir un tono o un matiz, no por substracción cromática, sino por suma en la retina de luces coloreadas que parten de la obra pictórica..." (82); por Víctor Masriera: *"Guillermo Butler, es un pintor poeta, meticoloso y hábil en factura, logra dar a sus cuadros puntillistas un suave poético y místico encanto. No es decorador en el sentido de sujetar elementos naturales a un ritmo preconcebido; pero copiando del natural logra hallar el ritmo especial de su espíritu de ingenua placidez y dar a sus obras un sentido decorativo..."* (83) y por José Francés: *"El puntillismo de Butler es de una luminosa fuerza y la enérgica palpitación de la vida de los Manet, Renoir, Degas y Monet. Se identifica con el espíritu francés. Nos sugiere el recuerdo de tantas Exposiciones francesas, desde el Salón de Otoño hasta las Galerías de los Bernheim, con sus fauves, a quienes ya Cézanne y Gauguin no basta, para quienes Maurice Denis es un rezagado y a los que Henri Matisse parece una ruta seductora. Atraviesa un período de ensayo, de iniciación, con afortunados hallazgos de color y de ritmo..."* (84).

Otro de estos artistas argentinos, Alfredo Guttero, comenzó sus estudios de Derecho en Argentina para dedicarse, más tarde, a la pintura. Marcha a París en 1904, donde se consagró al estudio de la figura pero durante la Primera Guerra Mundial experimenta un cambio que le lleva, gracias a sus contactos con Maurice Denis, a una simplificación decorativa (85). Destacará por los temas religiosos y los desnudos, sensuales y elegantes. Sus formas también reciben la influencia de las composiciones acompañadas de la etapa fauve de Matisse (86) y del art nouveau. En 1917 viaja a Madrid y Segovia y presenta sus obras en el Círculo de Bellas Artes, defendidas por el crítico Víctor Masriera: *"Alfredo Guttero, muy realista y excelente decorador. Sus academias son firmes y bien constituidas, y sus croquis a la pluma son sólidamente sintéticos, y muy espontáneos..."*

Estas obras son las más discutidas porque muchos que saben verlas como decorativas, y además no transigen con un colorido distinto del que están acostumbrados..” (87).

Gavazzo Buchardo era considerado por José Francés como uno de los discípulos de López Mezquita en España y de Maurice Denis en París, mientras que el estilo realista de José A. Merediz fue saludado en unas obras que: *“decorativamente están muy bien concebidas como distribución de masas, color y ritmo; pero la forma flaquea...; José A. Merediz, se nos muestra un pintor francamente realista con una sensibilidad exquisita para el color... ha sido muy bien traducido por este pintor que en todo procura recoger el alma, los interiores lo demuestran, pues traduce admirablemente la quietud y el sosiego que en el natural experimentara” (88).*

En general, las composiciones de estos cinco artistas - enjuiciadas, en numerosas ocasiones, por sus devaneos parisinos - fueron analizadas en común en crónicas del siguiente tipo: *“En Guillermo Butler se acusan veladuras que suavizan tenues tonalidades de las campiñas... La ejecución de estos lienzos está realizada siguiendo un procedimiento semejante al puntillismo, con impresiones sucesivas de la punta del pincel, un poco apoyadas hasta formar suaves huellas del color, que, vistas a distancia, adquieren valor de verdaderas masas... Pablo Curatella lo más apreciable son sus esculturas, algunas de las cuales descubren en su ejecución influencias del primitivismo escultórico. De sus tres proyectos de mosaicos, el número 37 nos convence de la suma facilidad de llenar grandes lienzos cuando se emplea el procedimiento simplicísimo de trazar unas líneas un tanto arbitrarias, y llenar de masas uniformes de color los espacios entre aquéllas comprendidos... El Bautismo de Cristo de Gavazzo Buchardo no llega a estar lo bastante bien hecho para que pueda dispensar el retroceso a la pintura bizantina... Alfredo Guttero... Menos mal que se trata de proyectos y cabe pensar si el autor lo dejó todo para la definitiva realización...” (89).*

Rafael Domenech destacaba el valor decorativo de esas composiciones: *“Colocados nosotros en el plano propio de lo decorativo, hemos podido apreciar excelentes cualidades*

en los trabajos de los artistas argentinos. En primer término, se revelan las soluciones rítmicas, bien comprendidas y sentidas; luego, las amplias simplificaciones de forma y de color y una tendencia a lo grande, con acentuaciones encaminadas a que la obra proyectada, en su realización y puesta a la altura debida, no resulte mezquina y confusa por detalles sobreabundantes” (90).

Por el contrario, otros como Blanco Coris quisieron olvidar pronto esta Exposición de los artistas argentinos llamando la atención de todos aquéllos que los habían defendido:

“A los artistas argentinos han sucedido en el Salón permanente del Círculo del Palace Hotel, las notas de nuestros pintores tranquilos de espíritu, los que contribuyen a que el público sienta las dificultades de entrar en obras muy estilizadas, los que van a la aniquilación del Arte. Así, exclamaba, no ha mucho, un crítico defendiendo la escuela moderna de los argentinos, lamentándose de que estuviera tan extendido el vulgarísimo concepto de la pintura fuera la imitación de la realidad” (91).

El camino que siguió la Asociación de Artistas Argentinos fue muy corto; creemos que el escaso o nulo éxito de su Exposición en el Círculo de Bellas Artes en Madrid les llevó a disolver de inmediato la organización, aunque en febrero de 1926 parte del colectivo de artistas argentinos lleva a cabo un nuevo proyecto, llamado el I Primer Salón de Arte Argentino en España, organizado por la Universidad del Plata, y cuyo objetivo era exponer sus obras en Madrid, París, Venecia y Roma. En ésta participaron, además de algunos componentes de la antigua Sociedad de Arte Argentino - Guillermo Butler, Alfredo Guttero - otros nombres como Alfredo Guido, José Martorell, Héctor Navía, Alberto Rossi, Gramajo Gutiérrez, Octavio Pinto, Lorenzo Gigli, Rodolfo Franco, Juan Carlos Alonso, Bernaregi, Tito Cittadini, Ernesto Riccio,

Manuel Musto, Pío Colivadini, como pintores, e Iruña, Lagos, Fioravanti, Riganelli, Bigatti y Falcini, como escultores (92).

Cada uno de sus participantes emprendió en solitario otros proyectos. Guillermo Butler no abandonó de inmediato la Península y lo encontramos exponiendo de nuevo en Madrid - abril de 1918- y en Valencia. Sus compañeros de asociación Pablo Curatella Manes y Alfredo Guttero volverán a París y, de allí, a Argentina, en donde se convertirán en los introductores de las primeras vanguardias en el arte argentino de la década de los veinte. Denominados como el “grupo de París”, recogerán “in situ” toda aquella información en las fuentes de origen a través de las influencias postimpresionistas junto a otros artistas argentinos residentes en París como jóvenes becarios que estudiaban en los principales centros artísticos de Europa, entre ellos destacarán Walter de Navazio, Ramón Silva, Antonio Berni, Miguel Carlos Victoria, Eugenio Daneri, Miguel Diomedo, Roberto Rossi, Emilio Centurión, Marcos Tiglio, Tapia, Basaldúa, Luis Falcini (escultor), Emilio Pettoruti, Xul Solar o Ramón Gómez Cornet, estos tres últimos como importadores del cubismo a Buenos Aires... al lado de otra escuela caracterizada por su modernidad pero forjadores de una generación, que según Aldo Pellegrini: *“sobre un esquema de concepción neoclásica o naturalista, utilizan procedimientos sabiamente simplificados o modificadores tomados de las distintas tendencias modernas. El color lo utilizan también con libertad sin preocuparse demasiado por el color local. Esta generación independientemente dio artistas de verdadero valor, quizá porque rehuyendo ‘el artificio modernizante’ como el utilizado por la mayor parte de los artistas de la primera vanguardia, se concentraron en el logro de una auténtica fuerza expresiva de una plástica realmente comunicante”* (93).

Algunos de estos artistas mandarían obras a los Salones Nacionales de Argentina pero estos envíos, según María Laura San Martín, *“no alcanzaban a informar al público de Buenos Aires acerca de la real importancia de la transformación que a través de ellos se estaba esperando. Se mezclaban en estas obras influencias del cubismo, el futurismo, de los ‘fauves’, de los dadaístas y suprerrealistas”* (94).

Serán ellos los primeros que introduzcan la renovación en el arte argentino rompiendo con la pintura académica y, por lo tanto, vinculándose a las primeras vanguardias latinoamericanas como Alfredo Guttero, quien se convertiría a su vuelta a Buenos Aires, en 1927, en el “animador del movimiento moderno” (95). Fundará, junto a Alfredo Bigatti, Raquel Fornet y Pedro Domínguez Neyra, el “Taller Libre” de artes plásticas, centro difusor de los nuevos estudios plásticos. Más tarde, en 1929, para activar a los artistas fundaría el “Nuevo Salón” con su primera muestra.

Pablo Curatella Manes desarrollará un gran papel como representante de la escultura argentina de vanguardia; formado en el taller de Lucio Correa Morales, escultor de finales del XIX, en los años veinte destacará por su acercamiento al cubismo. En 1911 viaja a Florencia y a Roma. En 1917, tras la Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos contacta con Maillol y, en 1921, se suma al movimiento de vanguardia de Juan Gris, Léger, Gleizes, Brancusi, Gargallo, Severini... En 1922 contacta con el arte cubista de André Lhote (96) y en los años sucesivos, hasta 1929, participa en los Salones de Otoño y de Independientes de París (97). Más tarde, desde su puesto como diplomático, desarrollará un gran papel para el desarrollo y el acercamiento del arte de Argentina a Europa.

A partir de 1923, el arte en Argentina se complementará con la aparición en Buenos Aires de revistas artísticas con actuaciones de artistas de vanguardia como *Inicial* pero será un año después cuando surja un grupo de intelectuales que edite la revista llamada *Martín Fierro* dirigida por el poeta Evar Méndez, que según María Laura San Martín: “Ataca a los inatacables y aplaude a los jóvenes ‘irrespetuosos’ que pretende ‘desconcertar al público’ con sus insólitas formas de arte. Se insertan nombres de vanguardia: Cocteau, Apollinaire, Le Corbusier, palabra cubismo, futurismo, arte constructivo, que actúan como imanes sobre la atención de los jóvenes ansiosos de renovación” (98). Y así, por ejemplo, en el número cuatro se publicaría el *Manifiesto Martinfierrista*, del poeta Oliverio Girondo, similar en sus contenidos al de Marinetti de 1909.

III.2.1 NOTAS

(1) Vid., Edward Lucie Smith, *Arte Latinoamericano del s. XX*, Barcelona, Destino, 1944.

(2) José Francés, “Un nuevo organismo oficial artístico-literario”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920.

(3) M.A. Santana realizará en julio de 1920 una exposición en el Ateneo de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, julio de 1920, p. 296.

(4) Este pintor cubano, Enrique Crucet, en octubre de 1920 exhibe sus obras en el Salón Artístico de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, octubre de 1920, p. 356.

(5) En junio de 1920 nos encontramos con otros chilenos, los esposos Backaus-Martín, exhibiendo sus obras en los salones Freddy’s de Madrid. José Francés, “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1920, p. 273.

(6) Alberto Ghirardo, “Programa”, *Ideas y Figuras*, Madrid, núm. 1, mayo de 1918.

(7) Juan González Olmedilla, “Alberto Ghirardo. La conquista espiritual de España”, *Cervantes*, Madrid, abril de 1918 .

(8) José Francés, “Un nuevo organismo oficial artístico-literario”, op. cit.,

(9) Anónimo, “Embajada en Buenos Aires”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-8-1916.

(10) Cfr., Goy de Silva, “Los intereses de España y América”, *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1918, p. 74.

(11) Cfr., Américus, “La Juventud Hispano-Americana”, *Cervantes*, Madrid, julio 1918, p.132.

(12) Cfr., José Ingenieros, “Juvenilia”, *Cervantes*, Madrid, enero de 1917, p.65.

(13) Anónimo, “Academia Hispanoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-12-1918.

(14) Anónimo, “Juventud Hispanoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-4-1918.

(15) Cfr., E. Gómez Carrillo, “Por la fraternidad artística de España y América”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1918, p.56.

(16) Anónimo, “Juventud Hispanoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-4-1918.

(17) E. Gómez Carrillo, “Por la fraternidad artística de España y América”, op. cit., p.60.

(18) Luis de la Rocha, “Una protesta. La guerra y la destrucción sistemática de las obras de arte”, *Ideas y Figuras*, Madrid, 22-6-1918.

(19) José Francés, “Un nuevo organismo oficial artístico-literario”, op. cit.,

(20) *Ibid.*,

(21) *Ibid.*,

(22) Arturo Mori, “La pintura optimista”, *El País*, Madrid, 12-3-1917.

(23) Antonio de Hoyos y Vinent, “Tres exposiciones”, *El Día*, Madrid, 10-3-1917.

(24) Ballesteros de Martos, “Dos exposiciones”, *La Mañana*, Madrid, 20-3-1917.

(25) Francisco Alcántara, “Notas de arte”, *El Imparcial*, Madrid, 8-3-1917 .

(26) Cfr., AA.VV, *Pintors Americans D'ahir*, Llonja, abril- mai, 1992, Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear, p.56.

(27) Ibid., p.12.

(28) Silvio Lago, “Sevilla vista por un argentino”, *La Esfera*, Madrid, 26-5-1917.

(29) Cfr., Maria Laura San Martín, *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Claridad, 1993, p.48.

(30) Francisco Alcántara, “Notas de Arte”, *El Imparcial*, Madrid, 10-5-1917.

(31) J.Blanco Coris, “Exposición C.A.Castellanos”, *Heraldo de Madrid*, 4-5-1917.

(32) Federico García Sanchíz, “Alberto Castellanos en el Salón Iturriz”, *La Nación*, Madrid, 18-5-1917.

(33) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Castellanos”, *El Día*, Madrid, 4- 5 -1917.

(34) G.M.(José García Mercadal), “De arte. Exposición C.A. Castellanos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-5-1917.

(35) Ballesteros de Martos, “Exposición Castellanos”, *La Mañana*, Madrid, 6-5-1917.

(36) Vid., Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear, abril - maig, 1992.

(37) Ballesteros de Martos, "De Arte", *Cervantes*, Madrid, Abril 1918.

(38) Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, op. cit., p.10.

(39) *Ibid.*, p.12.

(40) J. Blanco Coris, "Exposición Montenegro, Castellanos y Schulteis", *Heraldo de Madrid*, 22-3-1918.

(41) Ballesteros de Martos, "Roberto Montenegro y Carlos Alberto Castellanos", *La Mañana*, Madrid, 6-5-1918.

(42) J.G.M (García Mercadal), "Las actuales exposiciones", *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-3-1918.

(43) Antonio de Hoyos y Vinent, "Montenegro y Castellanos", *El Día*, Madrid, 23-3-1918.

(44) Ricardo Saeza, op. cit.,

(45) Ballesteros de Martos, “De arte”, *Cervantes*, Madrid, abril de 1918.

(46) Ballesteros de Martos, “La Exposición de Humoristas y decoradores”, *La Mañana*, Madrid, 12-4-1918.

(47) Vid., Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, op. cit., p. 56.

(48) Ricardo Saeza, “Viaje y Exotismo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-4-1918.

(49) Anónimo, “Vida Artística”, *La Esfera*, Madrid, 15-7-1918.

(50) Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

(51) Luis Mario Schneider, *El estridentismo, México 1921-1927*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

(52) Miquel Pons y Manuela Alcover, *Pintors Americans D'ahir Llonja*, op. cit.,

(53) Francisco Alcántara, “El arte chileno en el Ateneo Exposición de Alfredo Lobos”, *El Sol*, Madrid, 12-3-1918.

(54) *Ibíd.*,

(55) Edelye, “Exposición Argudín”, *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

(56) *Ibíd.*,

(57) Ballesteros de Martos, “De arte”, *Cervantes*, Madrid, mayo de 1918.

(58) Francisco Alcántara, “Exposición de Butler en el Ateneo”, *El Sol*, Madrid, 22-4-1918.

(59) Ballesteros de Martos, “Gustavo Butler”, *La Mañana*, Madrid, 18-5-1918.

(60) *Ibíd.*,

(61) José Francés, “Un dibujante mejicano: Garza Rivera”, *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1918.

(62) Francisco Alcántara, “En el Ateneo; Los dibujos de C. Garza Rivera”, *El Sol*, Madrid, 21-5-1918.

(63) Francisco Alcántara, “Los dibujos de C. Garza Rivera en el Ateneo”, *El Sol*, Madrid, 31-5-1918.

(64) J.G.M.(García Mercadal), “Un dibujante mejicano”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 22-5-1918.

(65) Anónimo, “Vida Artística”, *La Esfera*, Madrid, 15-7-1918.

(66) Enrabiri, “Garza Rivera en Bilbao”, *La Tarde*, Bilbao, 30-3-1920.

(67) Ballesteros de Martos, “La exposición de los argentinos”, *La Mañana*, Madrid, 22-4-1917.

(68) Anónimo, “Un Banquete”, *El Día*, Madrid, 16-4-1917.

(69) J.B.C (José Blanco Coris), “Exposición de los argentinos”, *Heraldo de Madrid*, 17-4-1917.

(70) Ballesteros de Martos, “La exposición de los argentinos”, op. cit.,

(71) *Ibíd.*,

(72) Francisco Alcántara, “Artistas argentinos en el Palace-Hotel”, *El Imparcial*, Madrid, 4-4-1917.

(73) G.M. (García Mercadal), “Los artistas argentinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-4-1917.

(74) Luis Oteyza, “Exposición de los argentinos”, *El Liberal*, Madrid, 21-4-1917.

(75) Federico García Sanchíz, “Artistas argentinos en Madrid”, *La Nación*, Madrid, 16-4-1917.

(76) Antonio de Hoyos y Vinent, “La Exposición de la Asociación de artistas argentinos en Europa”, *El Día*, Madrid, 17-4-1917.

(77) Rafael Domenech, “Una exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 29-4-1917.

(78) Rafael Domenech, “Exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 4-5-1917.

(79) Víctor Masriera, “La inquietud en arte”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-5-1917.

(80) Víctor Masriera, “A propósito de la Exposición de los artistas argentinos”, *El País*, Madrid, 6-5-1917.

(81) Cfr., María Laura San Martín, *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*, op. cit., p. 72.

(82) Rafael Domenech, “Una exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 20-4-1917.

(83) Víctor Masrera, “A propósito de la Exposición de los artistas argentinos”, op. cit.,

(84) José Francés, “Artistas argentinos en Madrid”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1917.

(85) Cfr., AA.VV, *La pintura argentina*, Buenos Aires, América Latina, 1975, p.25.

(86) Cfr., María Laura San Martín, *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*, op. cit., p. 61.

(87) Víctor Masrera, “A propósito de la Exposición de los artistas argentinos”, op. cit.,

(88) José Francés, “Artistas argentinos en Madrid”, *El Año Artístico*, op.cit.,

(89) G.M.(García Mercadal), “Los artistas argentinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-4-1917.

(90) Rafael Domenech, “Exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 4-5-1917.

(91) José Blanco Coris, “Décima exposición del Círculo de Bellas Artes”, *Heraldo de Madrid*, 12-5-1917.

(92) José Francés, “El Primer Salón de Arte Argentino en España”, *Año Artístico*, Madrid, febrero de 1926.

(93) Cfr., Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1981, p.31.

(94) Cfr., María Laura San Martín, op. cit., p.57.

(95) *Ibíd.*,

(96) Vid., Bárbara Bustamante, *Escultura Argentina s.XX*, Buenos Aires, Albear, 1991.

(97) Vid., Jorge Romero Brest, *Curatella Manes*, Buenos Aires, 1967.

(98) Cfr., María Laura San Martín, op. cit., p.59

IV. EL ARTE VASCO Y LA INTRODUCCIÓN DEL ARTE MODERNO EN MADRID

Este fenómeno supone uno de los entramados más interesantes y complejos de las artes plásticas españolas del s.XX. En los primeros años de siglo, los artistas vascos son conocidos en Madrid principalmente por su participación en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, o bien porque algunos de ellos como los hermanos Zubiaurre, Valentín y Ramón, habían fijado su residencia en la capital. En 1915, la Exposición de Gustavo de Maeztu en las salas del Palace Hotel, poco después la celebración del certamen nacional en el Retiro y, al año siguiente, las exhibiciones de Cabanas Oteiza en el Salón de Arte Moderno (marzo de 1916), Gustavo de Maeztu en el Salón Tribuna (mayo de 1916), Juan de Echevarría en el Ateneo (mayo de 1916) y la primera muestra colectiva de la Asociación de Artistas Vascos en las salas del Retiro (noviembre de 1916) constituyen los primeros orígenes de la entrada masiva de arte vasco en Madrid.

Sin embargo, antes de analizar los hechos detengámonos en su génesis; en primer lugar, destacaremos dos atributos de la cultura vasca: identidad y modernización. Su diversidad conceptual terminará formando un binomio “cultura (vasca)-modernización” presente en su actuación colectiva del Retiro, en 1916, sobre el ámbito artístico madrileño. El primero, “la identidad cultural” aplicado al País Vasco, tal y como señala Luxio Ugarte, *“ha servido para designar dos tipos de hechos sociales. El primero, utilizado para describir la organización simbólica de un grupo, su transmisión y el conjunto de valores subyacentes, apoyando la*

representación que el grupo hace de sí mismo, de sus relaciones con los otros grupos y de sus relaciones con el mundo natural. El segundo, utilizado para describir las costumbres, las creencias, la lengua, las ideas, los gustos estéticos y el conocimiento técnico, la organización del entorno, la cultura material, los útiles, el hábitat, y más generalmente todo el conjunto tecnológico transmisible que regulan las relaciones y los comportamientos de un grupo social con el entorno” (1).

El segundo, “modernización cultural”, se concibe durante la Restauración de Alfonso XII; al término de la Segunda Guerra Carlista (1874), a partir del 21 de julio de 1876 con la abolición de los Fueros y el inicio de una renovación en las artes plásticas vascas (2), gracias a una parte de la recién nacida burguesía que pudo respaldar a algunos jóvenes artistas vascos. Se trataba del inicio de un proceso de industrialización en el País Vasco que planteó, junto a la aparición de una masa obrera, una serie de problemas de carácter moderno que crean una situación socio-económica propicia para el desarrollo de la pintura como ocupación cultural (3). Esta modernidad trajo consigo la alteración de elementos tradicionales que provocaron una crisis de identidad y, con ella, la difusión de un espíritu socialista que surge, en un principio, unido a la capital bilbaína con Sabino Arana Goiri, como manifestación de las ideas nacionalistas del Partido Nacionalista Vasco (4). A partir de entonces, la pugna entre los diferentes poderes políticos se centró en una desavenencia cultural protagonizada por dos frentes, Castilla como protectora hasta entonces de los vascos y el propio País Vasco que, como señala Jon Juaristi, ante la dificultad de establecer unas señas de identidad colectiva, creó “*un conflicto idiomático (castellano-euskera) y definió con nitidez las fronteras entre los segmentos culturales*” (5). El renacimiento de la identidad vasca

como movimiento que surge a finales del s.XIX y primeros del s.XX se presentó además, según Carlos Martínez Gorriarán, *“en sociedad como el restaurador de la antigua cultura, de modo que su misión consistía más en recuperar y restaurar ese pasado a punto de esfumarse que en inventar nuevas formas culturales - una actitud antagónica con la inventiva exigida al arte en la cultura moderna. Según los teóricos de ese renacimiento, el País Vasco estuvo sometido durante siglos a la profunda aculturación derivada de su dependencia política, económica y cultural de Castilla”* (6).

La búsqueda de estos caracteres vascos, tanto para el tradicionalismo vasquista como para el recién creado nacionalismo vasco, supuso el convencimiento de la existencia de unas formas concretamente vascas de plantear lo estético (7). El interés por la cultura y dentro de ésta, por el arte, llevó a debate la existencia de un arte puramente vasco, en donde tenía cabida una supuesta “pintura vasca”. El nacionalismo de Sabino Arana utilizó para sus fines propagandísticos otras manifestaciones artísticas como el teatro y la lírica, mientras que sólo empleó la pintura *“para atacar su españolismo o quejarse de la inutilidad de los magros gastos que las instituciones vizcaínas dispensaban a las artes”* (8). La formulación de una identidad del pueblo vasco se realiza, pues, desde finales del siglo pasado, con los estudios del lingüista Sabino Arana (muerto en 1903), cuya obra más destacada podría ser *Orígenes de la raza vasca*, de 1889.

De esta manera, la expresión de una cultura vasca desencadenó la búsqueda de sus raíces que llevó consigo la aparición de sociedades vascas como el Ateneo Científico y Literario (1863), la Escuela de Artes y Oficios (1879), La Sociedad Recreativa Ferroviaria

(1887), el Kurding Club (9), El Liceo Artístico Literario, La Asociación de Cultura Musical y, más tarde, La Asociación de Artistas Vascos (10) y Los Buenos Amigos (1917); o el desarrollo de una literatura folclórico-popular, representada en revistas con tratados de estudios vascos como la *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1907), *El Coitao* (1908), *Euskalerriaren Alde* (1911); amplias colecciones como *El Cancionero popular vasco* recopilado por Azkue, en 1915; El Congreso de Estudios Vascos en Oñate (1918), organizado por las diputaciones vascas y navarras, y los obispados de Pamplona, Vitoria y Bayona, etc... todas fueron manifestaciones que pretendían hacer un balance sobre la cultura del País Vasco. Al hilo de estos hechos, también debemos destacar uno de los acontecimientos político-culturales que suceden en el Bilbao de 1917. En mayo, Engracio de Aranzadi propondrá crear una Mancomunidad de las Diputaciones Vascas; dos meses más tarde, los representantes de este recién creado organismo dirigen al gobierno de Madrid una propuesta formal de autonomía, con la confianza en que, libres del lastre que representaba para ellos la incapacidad ejecutiva de las Cortes y del Parlamento, podrían iniciar un camino más provechoso en todos los órdenes. Luis de Eleizalde resume, en septiembre, estos anhelos nacionalistas: “*Nosotros los vascos podemos perfectamente comprometernos a elevar el nivel moral y material de nuestro País, en 25 años de régimen autonómico, hasta la altura de los pueblos más adelantados y cultos de Europa*” (11).

Por su parte, los artistas vascos descubren en sus viajes europeos - cuyos centros de destino fueron París, Bruselas, y, en ocasiones, Roma - diferentes contrastes y perspectivas que junto a una “*tradición española, modernidad y costumbrismo etnográfico*” - según Manuel Llano

Gorostiza - *habían creado una personalidad fuerte, completamente al margen de la pintura de academias y certámenes oficiales. Existía conciencia de grupo y lo había. Algunos, hasta hablaban de escuela*” (12).

Así se produce la primera oleada de arte vasco que, según Kosme de Barañano, originó las primeras filas de artistas que introducen una pintura moderna con unos caracteres asumibles por el público (13). De esta manera, los principales elementos del arte vasco se van configurando dentro de una tradición española pero que profundiza en las raíces del pueblo vasco y de una pintura con orientaciones europeas que la convierten en una pintura moderna, cuyo defensor más inmediato va a ser Juan de la Encina, quien denominó, explicó y defendió este proceso en *La trama del Arte Vasco*: “Desde primera hora hay, pues, en el arte vasco, dos tendencias primordiales. Podrían, pues, tal vez clasificarse los artistas vascos según que en sus obras domine la propensión a remozar de algún modo los caracteres compendiosos de la tradición artística nacional - la espiritualidad y la fuerza, según Azorín - o que tiendan claramente a prescindir de esa tradición, y, sin dejar de sentir todo su valor y fuerza, se inclinen sin titubeos hacia las formas nuevas del arte de nuestro tiempo. Marcan esas dos direcciones las carrileras por las que marcha el arte vasco, y al precisar su sentido habremos ganado mucho para determinar los caracteres esenciales del mismo” (14).

En este particular, sus primeros representantes fueron Anselmo Guinea (1854-1906), Adolfo Guiard (1860-1916), Manuel Losada (1865-1949), Pablo Uranga (1861-1944), Darío de Regoyos (1857-1913), en paralelo a la primera generación de paisajistas que se estaba formando en torno al río Bidasoa (15). Después, casi todos los artistas vascos se formarían en París, dando un aspecto más o menos impresionista y postimpresionista a sus obras a la vez que se corroboraba una visión moderna de la realidad. A este hecho ha de

sumarse el arte catalán, que formaba el otro gran bloque de la modernidad artística española, pero que estaba volcado principalmente hacia el mediterraneísmo que surgía del Noucentisme y de la mano de artistas como Sunyer (16).

La problemática diferencial entre vascos y catalanes defendida por Pilar Mur muestra la capacidad del arte vasco por recoger y aunar el modelo francés con la tradición artística española mientras que el catalán se decantó por los prototipos parisinos de última hora (17).

Tras el desastre colonial, la recuperación de la tradición española se basaba, principalmente, en el descubrimiento de Castilla que impulsó Aureliano de Beruete como consecuencia de los planteamientos regeneracionistas en cuanto al “problema de España” respaldado por las posturas de Unamuno, Maeztu, Pío Baroja, etc... y mitificada por las obras de Zuloaga. En cuanto a los modelos parisinos, además de los citados más arriba van a destacar los nombres de Francisco Iturrino (1864-1924) quien conoce el taller de Gustave Moreau y realizará numerosas obras bajo la influencia de Gauguin, Renoir, Cézanne; Juan de Echevarría (1875-1931), formado en Bruselas e instalado en París, junto a Iturrino el mejor representante del fauvismo en España; o los hermanos Zubiaurre, Valentín (1879-1963) y Ramón (1882-1969), vinculados a la Generación del 98, quienes representarán en Madrid la estética más pura del arte vasco. A pesar de sus viajes por numerosos países europeos, su consolidación se produjo hacia registros simbolistas, realistas con caracteres velazqueños parecidos al de Whistler (18) y regionalistas; en un estadio posterior estarían además Arteta, Guezala, los Arrúe, Julián de Tellaeche, etc.

Sin embargo, a pesar de esta diferencia en el proceso histórico que vivía la sociedad vasca estaba cada vez más presente el nacionalismo, en especial en 1917, momento en que se convierte en primera fuerza política. Ese mismo año tiene lugar el viaje del líder catalanista Cambó por las ciudades de San Sebastián y Bilbao, al objeto de poner en marcha un frente autonomista. Juan de la Encina nos cuenta cómo, asimismo en 1917, el caricaturista Luis Bagaría, catalán y amigo personal de Cambó, emprendía parecida misión en favor de la hermandad vasco-catalana:

“Ya antes - nos cuenta - Bagaria había brindado en Madrid, en compañía de Gustavo de Maeztu... y sellado un pacto del arte vasco y catalán frente a las artísticas vejeces, descoloridas y machuchas, que privan en la gran feria madrileña” (19).

Durante la década que de 1910-1920 el arte del País Vasco destaca por su brillantez, debida según Kosme María de Barañano a varias referencias: la unidad entre los artistas, la importancia de los medios de comunicación como medio propagandístico del arte junto a una crítica artística de carácter intelectual y una activación de la economía que permitía la realización de numerosas exposiciones de arte (20). A estos efectos, ¿cómo reaccionó Madrid ante la avalancha colectiva de arte vasco en 1916? El ambiente artístico madrileño comenzaba a experimentar, así lo observaban algunos de sus críticos, una abundancia de exposiciones:

“Los pintores están demostrando un valor sin precedentes. Oigo decir que no se venden cuadros, que los colores han subido de precio un 50 por 100, y, sin embargo, todos los días se abren nuevas exposiciones, lo cual supone una abundancia de entusiasmos y de pesetas que me asombra” (21).

Tanto es así que en el mes mayo de este año se celebraban más de diez exhibiciones: la del gallego Germán Taibo, la de Francisco Gimeno en la casa Vilches, la de Ramón López Morello en el salón Lacoste, la de Federico Beltrán en el Hotel Palace, la de Daniel Zuloaga en su propio taller, la de Manuel Bujados, Antequera Azpiri y el escultor portugués Cantó en el Salón de Arte Moderno, la de Nicolás Aquino en el Salón Artístico, además de las de los vascos Cabanas Oteiza, Gustavo de Maeztu y Juan de Echeverría. No obstante, parte de la crítica madrileña apuntaba que la abundancia de estas muestras podían perjudicar al ambiente artístico madrileño:

“...juzgo censurable la precipitación de algunos jóvenes, mal aconsejados, que se imponen la mecánica tarea de emborronar unos lienzos, con el fin de exponerlos en determinada fecha, salga bien o mal. Estos artistas, o lo que sean, sufren una equivocación lamentable convirtiendo el estudio en fábrica productora de cuadros o esculturas... Esa facilidad en prodigar elogios a todo el que lo pida no es conveniente, porque trae, andando el tiempo, dolorosas consecuencias.

El público profano juzga a los artistas por aquello que le dicen los autorizados en la materia, cuyas opiniones cree sinceras, y no será sano ni hacer labor educativa ni presentar por bueno el Arte mediocre de un adocenado” (22).

Un año antes de estos acontecimientos había tenido lugar la Exposición de Bellas Artes de 1915, en donde habían participado varios artistas vascos. El trabajo de la crítica se basó en hacer hincapié en aquellas obras más o menos dominantes de unas tendencias u otras, claro reflejo de la cultura artística que se vivía en aquellos momentos. La numerosa crítica que se ocupaba de estos sucesivos episodios nacionales tenía abundantes notas comunes. En primer lugar, se trata de verificar, lo mejor posible, la calidad artística que allí

se presenta. Un declarado nacionalismo, un naciente grupo de jóvenes con un espíritu nacionalista y un predominante arte académico originario de la España decimonónica del s.XIX envuelven todos sus juicios. Por otro lado, es importante el papel del público como receptor de esas críticas diarias a las exposiciones y que se irá configurando a lo largo de 1915. Rafael Domenech se pregunta: *“¿Cómo se visitan los Museos y las Exposiciones? Sin una preparación adecuada. ¿Saben las gentes leer lo que hay en un cuadro?... Burla, burlando, la pluma ha corrido mucho para hacerte ver, lector, la situación negativa en que se halla el público para apreciar debidamente una exposición de arte”* (23).

Para Juan de la Encina sólo Valentín y Ramón de Zubiaurre representaban, junto con Joaquín Mir y Solana, lo más interesante de la muestra. Lo demás era *“desierto espiritual. Los artistas que aquí exponen dan, en general, la impresión de pedigüños de destinos. La espiritualidad, la fuerza, el instinto creador, la preocupación por nuevas formas de arte, o simplemente por hacerse con una técnica sólida, apenas son de este recinto. La naturaleza no existe para la mayor parte de estos artistas. Pero tampoco, los museos. He aquí un rasgo genuino de nuestro arte oficial: ni naturaleza, ni museo; sólo recetas de esas escritas en aleluyas”* (24). Por el contrario, el catalán Joaquín Mir había resuelto estos problemas en sus cuadros a través de unos paisajes llenos de color y de luz; los Zubiaurre tenían “carácter”, gusto por lo decorativo, con brillantes armonías de color y, lo que es más importante, hacían vivir a los “héroes cotidianos del mar cántabro” y Solana sobresalía por su destacado naturalismo.

En cuantos a los vascos, Federico García Sanchíz atisbaba el peligro de una nueva moda con los Zubiaurre: *“¿Quieren revelarnos el alma de su país?...Cada cuadro suyo anuda y*

consagra todos estos diversos valores, el psicológico, el cerebral, el sentimental, la paleta, la tradición, la modernidad... disecan el tipo vasco y hacen rígido al hombre..." (25). Esta moda vasca a la que se refería Sanchíz era la difusión o la introducción de la identidad vasca en Madrid que tiene, precisamente, su plataforma de lanzamiento a través de las exposiciones nacionales, observemos por ejemplo que los Zubiaurre participaban en ellas desde primeros de siglo, consideradas éstas como la máxima aceptación de un tipo de arte y el máximo triunfo que puede obtener un artista; además, a partir de esta muestra nacional de 1915, el arte vasco comienza a introducirse por otras vías en el ambiente artístico de la capital, donde se ponen de moda cada vez más las exposiciones individuales como medio más eficaz para calificar al artista sin tener a su alrededor docenas de otros artistas.

Se percibe, por lo tanto, una cierta reticencia en el arte de estos pintores que ante la máxima representación de arte tradicional mostraban su modernidad como prototipo de los valores espirituales y artísticos. Destaca, también, otro artista vasco, Elías Salaverría, que representa los mismos objetivos que los hermanos Zubiaurre pero que atrae más por sus diferentes procedimientos. Así es considerado por parte de la crítica: *"ha venido a este certamen para afirmar una vez más su arte, basado en la observación del natural, que tan vigoroso relieve adquiere en sus lienzos. Es un artista que sabe impresionar profundamente, por la sinceridad absoluta que pone en las figuras, cabezas, singularmente son magistrales... refleja la tendencia a acentuar las características de un pueblo, tanto en la expresión del tipo como en la de las costumbres... es profundamente realista al pretender reflejar los rasgos fisiológicos de una raza y el espíritu reposado y tranquilo que la anima"* (26).

Valentín Zubiaurre se presentó a esa edición de 1915 con dos obras, *Iru Guizalde* (País Vasco) y *Por las víctimas del mar*; pero no era la primera vez que aparecía su nombre en un certamen oficial, en 1902 y 1908, se le había otorgado una tercera y una segunda medalla respectivamente. Un caso parecido fue el de su hermano Ramón, aunque hasta entonces tan sólo había recibido menciones honoríficas en las nacionales de 1904 y 1906; sin embargo, será en esta muestra de 1915 cuando consigue con su obra *Los remeros vencedores de Ondárroa* una segunda medalla, decisión que no gustó a los críticos madrileños. Un ejemplo de ello, es el libro de Fernando Periquet dedicado íntegramente al catálogo de la Exposición Nacional de 1915: “*El dibujo llega a la estridencia, pues la agrupación de marinos, empuñando los remos, todas las figuras bordean la caricatura, y el fondo es de una infantil ejecución. Es indudable que ambos hermanos no han hecho presa definitiva en su ideal, y de ellos hay que esperar portentos cuando se equilibren sus ideales y sus facultades extraordinarias*” (27). Lo mismo ocurre con los temas de las obras de Elías Salaverría, *Duelo* y *Gu*; los juicios del crítico Elodeo, por ejemplo, apuntan qué características tenía este arte vasco para no cuajar en la capital: “*que para vencer en Ondárroa no están mal. Ahora para vencer en Madrid y en una Exposición de Bellas Artes de la altura de la actual... Guardando todos los respetos, hemos de decir que no nos gusta demasiado este cuadro. Y esto no significa que esté mal pintado, ni siquiera que no sea bonito; significa únicamente que no es de nuestro gusto. Esos hombretones tan grandes, con esas cabezas tan chicas y esos trajes tan amplios, con esos colores tan fuertes y ese fondo con las cosas y los montes y las nubes recortadas como si fuesen de cartón y estuviesen adheridas al lienzo, no acaban de gustarnos. Tendrán un mérito técnico inmenso y serán de un gusto exquisito; pero no apreciamos ese mérito ni compartimos ese gusto, por falta de sensibilidad y de competencia desde luego ¡claro está!... Elías Salaverría, de técnica no*

se les puede pedir nada, perfecto dibujo, acertada colocación en las figuras, excelente tonalidad en los colores. Los asuntos sí dejan algo que desear. Pero, señor: ¿por qué no pintar cosas artísticas y bellas?... Si también las cosas bellas y artísticas pueden pintarse” (28).

Otro artista vasco, Juan de Echaverría, presentaba en este certamen *El Duelo*, obra que sobresalía por la utilización de otro método para representar la raza vasca basado, para la crítica, en formas *“vigorosas y macizas, con una complexión robusta y fuertemente acentuada, se adelgazan y deforman, se estiran cual si quisieran llegar a poner sus cabezas a la altura de la pala del remo” (29)* y que a diferencia de los hermanos Zubiaurre llegan a expresar el símbolo vasco a través de la dislocación del *“natural y recurren a las representaciones arcaicas de la forma, obligándonos a concentrar toda la atención en esas cabezas menudas, que son las que, en definitiva, han de reflejar principalmente la intensidad de su arte” (30)*. Finalmente el crítico se pregunta al respecto de la aceptación del arte vasco:

“¿Aciertan estos innovadores? ¿Dan a la Pintura nuevos procedimientos y a la representación de la Belleza otras formas más adecuadas para su expresión del lienzo? Sinceramente creo que, a pesar de su personalidad artística, todavía no han llegado a crear la verdadera obra que dé contestación categórica a las interiores interrogaciones” (31).

Los composiciones de estos artistas vascos, para Francisco Alcántara, eran extraños procedimientos que en el caso concreto de los Zubiaurre, se centraban en grandes masas de colores y amplios planos procedentes del arte francés sin perspectiva alguna, mientras que Elías Salaverría era considerado como un naturalista por su justo dibujo y color (32).

Gustavo de Maeztu, Elías Salaverría, Juan de Echevarría, Ramón y Valentín Zubiaurre y la exposición colectiva de la Asociación de Artistas Vascos en Madrid serán los protagonistas que acentuarán los caracteres y costumbres del pueblo vasco en la capital, aunque cada uno de ellos con diferentes procedimientos pictóricos. En efecto, con ellos llegará una oleada de arte vasco a Madrid que tendrá su cenit en la Exposición de 1916 en el Retiro. Pero antes señalemos las muestras que la precedieron. En marzo expone el artista vasco Cabanas Oteiza junto a Pedraza Ostos en el Salón de Arte Moderno. Oteiza exhibía treinta caricaturas y veinte paisajes de los que Juan de la Encina comentaba: *“trae a las paredes del Salón Arte Moderno un eco de su tierra vasca. Es un pintor regional. Sus paisajes, entre los que hay algunos que revelan un profundo sentimiento del terruño guipuzcuano, nos indican que Cabanas ha tomado un buen guía: Darío de Regoyos. En cuanto a sus cuadritos de costumbres campesinas, están sentidos con humor familiar y sanamente ingenuo. Nos recuerdan algo a los de José Arrúe, que es el iniciador de este género de pintura de costumbres vascas”* (33).



Cabanas Oteiza, Acuarela
Heraldo de Madrid, 21-3-1916

En mayo, Gustavo de Maeztu y Juan de Echevarría exponían individualmente sus obras al público madrileño. Maeztu lo hacía por segunda vez en la capital, la primera había sido en abril de 1915 en las salas del Palace Hotel, ahora era el salón del diario *La Tribuna*, donde exhibía sus últimas obras, catorce lienzos - *La serrana*, *Samaritanas*, *El ciego de Calatañazor*, *Figuras de Castilla*, *La sibila del amor*, *La morena*, *Encarnación*, *Manola*, *Eva*, *Los novios de Voz-Mediano*, *La del mantón azul*, *La Flora*... - y cuatro dibujos. Sus obras fueron bien acogidas por la cercanía de su pintura hacia el arte de Zuloaga, como heredero del arte español y no del francés. Paralelamente a la Exposición de Gustavo de Maeztu, el arte de Ignacio de Zuloaga era exhibido en Zaragoza bajo el título “Zuloaga y artistas aragoneses”, complementando una serie de conferencias que se realizarían en el Museo Provincial. Su pintura era hilo de conexión más inmediato con la pintura tradicional española - Goya, Velázquez y el Greco - y, por lo tanto, con una “*pintura realista*, - comentaba José Francés - *exacta y verídicamente realista de España, es lo que se devuelve a Zuloaga como un reproche de inverosimilitud. Porque tenemos automóviles, aeroplanos y telégrafos sin hilos, creemos que toda esa lepra ancestral ya no existe en España. Se repite el caso de la dama vieja y fea de la poesía clásica, al arrojar el espejo en vez del rostro, fielmente reflejado por aquél... El único principio del arte es copiar lo que se ve. Aunque les moleste a los mercaderes de la estética, cualquier otro método es funesto. No existe ninguna receta para embellecer la naturaleza. Sólo hay que ver*” (34).

Arturo Mori calificaba las obras de Gustavo de Maeztu como “*pinceladas bruscas, los tonos vigorosos y brillantes, el ambiente crudo y gris de los cuadros del gran pintor Gustavo de Maeztu, franca, definitivamente españoles... Maeztu, como Zuloaga, es un psicólogo profundo, un dominador del*

gesto, un poeta de la expresión” (35). José Francés afirmaba que a pesar de su estancia en París Maeztu, al igual que los Zubiaurre, no debía nada al arte francés, siendo uno de los mejores representantes del arte vasco, constante que se apreciará en la crítica a lo largo de los años (36), incluso el propio José Ortega y Gasset expresaba similar opinión en 1920 (37).

Los cuadros de los Zubiaurre, como los de Maeztu, se acercan al público y la crítica por su facilidad de adaptación a la representación del alma de castellana (38). Sin embargo, la obra de Gustavo de Maeztu fue considerada, también, como una pintura independiente de aquellas corrientes que surgían en Europa y en la propia Península que rechazaban lo académico, en ella se podían apreciar notas de modernidad sin pretender, a diferencia de los anteriores, acabar con lo académico:

“Es Gustavo de Maeztu uno de los pocos artistas que no pintan para el público. Pinta para él y para los que le entiendan, pues no siempre el arte debe estar sometido a la sanción popular, ni es justo que todos los artistas se dediquen a recrear y mantener los vicios, costumbres o escuelas del siglo... Ser artista discutido es no andar con la corriente de los modernos prejuicios, rebelarse contra dogmáticos e imposiciones académicas. Y si bien a eso se le llamó decadentismo, porque quiso hacerse de la originalidad una escuela y entraban en ella todos los que se sentían extravagantes, fuesen o no artistas. Maeztu es un innovador por derecho propio, y de los más dignos de consideración y halago, por cuanto es un artista de verdad y no necesitó, en su ruta sugeridora de grandezas, incorporarse a ninguna escuela, no sintió el tentador deseo de fundarla” (39).

Al mismo tiempo, la Exposición de Maeztu era tachada de esconder ciertas imprecisiones estéticas próximas a orientaciones vanguardistas (40). Este asunto centraría también el análisis de Juan de la Encina en su crítica a la muestra. Defensor a ultranza de las

ideas estéticas vascas y de su introducción en la capital, se apresuró a calificarla como un nuevo recuerdo de su presentación de 1915 (41). Una de las principales preocupaciones de Juan de la Encina eran las enormes formas del arte de Maeztu, que quizás pudieran confundir a los críticos madrileños e impedir su aprobación por las orientaciones y contactos con la cultura francesa moderna que se decantaban en los pintores vascos, el cubismo en Maeztu o el fauvismo en Juan de Echevarría, de tal manera que arremetía contra estas posibles críticas y añadía:

“Otro de los elementos que creímos digno de señalarse, aunque aparecía de un modo bastante incompleto y defectuoso, eran las formas, de mucho volumen y pesadas... Vimos a Maeztu no poco preocupado por formas algo gigantescas, regularmente toscas, trazadas a grandes planos y que dieran la impresión de estar trazadas a grandes planos y que dieran la impresión de estar construídas por cubos, sin que en efecto, fueran ésos los cubos excesivos de los llamados cubistas... Maeztu es un pintor robusto, dotado de un magnífico sentido de la decoración en grande, un inquieto que cada día busca armonías más vigorosas y brillantes, prendado de la forma escultural, y al que la crítica debe de aquí en adelante exigir mucho, ya que esta Exposición prueba que puede darlo” (42).

Paralelamente a la muestra de Gustavo de Maeztu, Juan de Echevarría exponía por primera vez en Madrid, veintiocho obras - *Cerro de San Miguel de Granada, El pobre Sablista, Manolilla, Dos amigas, Zubikaray el vencedor, Tipo vasco, Gitanos granadinos...* una serie de estudios del tipo gitano y algunas naturalezas muertas -, y lo hacía en el nuevo Salón del Ateneo. Su presentación en el ambiente artístico madrileño venía de la mano de Juan de la Encina, quien advertía que *“a pesar de la inatención de la crítica y del público para todo aquello que es sólido y verdadero en arte, creemos que no pasará mucho tiempo sin que a Juan de*

Echevarría se le considere como uno de nuestros más delicados y profundos artistas contemporáneos”

(43). Se trataba de un artista poco conocido en la Península que había exhibido sus obras en Bilbao y varias veces en París pero que se diferenciaba de aquellas otras tendencias que podían hacer tambalear la entrada del arte vasco en Madrid:

“Bajo el pabellón ‘pintura moderna’ se viene desde algún tiempo presentando en nuestros salones un género híbrido de pintura, que se dijera contiene en sí por modo deslabazado de pintura casi todos los estilos y modos de pintar, y, sobre todo, un cierto arlequinismo cromático, pero que está prodigiosamente exento de sinceridad, de emoción verdadera, de probidad técnica. Es la habilidad de los juegos de trampa llevada al arte. Esta casta de pintura naturalmente nada tiene que ver con la verdadera pintura moderna, como no sea por aquello de que se nutre en gran parte de sus detritus.

Han tardado largo tiempo en llegar a Madrid las llamadas tendencias nuevas del arte; pero en cambio, han llegado en forma de mercancía averiada y váyase lo uno por lo otro. Ante los lienzos de Juan Echeverría se dirá también que pertenecen a la ‘pintura moderna’ y, siendo esto cierto, nosotros añadiremos, para no confundirlos con aquellos otros de los pintores farandulescos, que son de un linaje muy antiguo y muy moderno: muy antiguo, porque están sentidos y ejecutados con noble probidad; muy moderno, porque fluyen por la corriente pictórica postimpresionista de los Cézanne, Van Vogh, Gauguin”
(44).

Con estos comentarios, Juan de la Encina no sólo defendía la entrada del arte vasco en Madrid como representación de la nueva modernidad en España que se centraba en dos corrientes, la tradicional española y la impresionista o postimpresionista francesa, sino que también criticaba las extravagancias de la pintura exterior que se adivinaban en las obras de algunos artistas vascos, si bien sería la propia Asociación de Artistas Vascos uno de los mejores órganos artísticos que presentaban ante la sociedad bilbaína las tendencias más avanzadas del momento, no olvidemos las exposiciones del planista Celso Lagar, en 1918 y

1919, la Internacional de Pintura y Escultura en 1919 o la de los Delaunay en 1920. Juan de la Encina se mostraba reticente hacia aquellas nuevas tendencias que incluían desde 1915, principalmente por vía Barcelona, formas cubistas o futuristas, en el caso particular del planismo de Celso Lagar, que había hecho sus primeras incursiones en Barcelona y Gerona y que, de alguna manera, se enfrentarían al año siguiente con el público madrileño o bien, a partir de 1918, con la celebración de la Exposición de artistas polacos, la de Vázquez Díaz o la aparición del ultraísmo con la participación de un buen número de pintores.



Juan de Echevarría, *Gitanos granadinos*
(*La Esfera*, Madrid, 27-5-1916)

A pesar de sus influencias extranjeras, Juan de Echavarría representaba el sustrato común de los artistas vascos contemporáneos; sus ásperas formas y sus matices de color

eran el nexo de esta pintura; por lo que la crítica madrileña le consideró un verdadero representante del arte vasco (45). Desde las páginas de *El Parlamentario* se daba la enhorabuena al artista vasco, Juan de Echevarría, quien había mostrado unos cuadros "*que han merecido y siguen mereciendo la admiración de todas cuantas personas inteligentes los han visto. Especialmente unos tipos de pescadores vascos acusan en Echevarría su espíritu inefable, compenetrado de una forma profunda con la estética*" (46).



Juan de Echevarría, *El pobre sablista*
(*La Esfera*, Madrid, 27-5-1916)

Otro de los críticos más importantes de la escena madrileña, José Francés, quien compartía, ante las sucesivas exposiciones de arte vasco en la capital, la misma opinión que planteaba el crítico vasco Juan de la Encina (47), apuntaba que éste representaba: *“un sello de extraordinaria pujanza y una sagrada inquietud de perfeccionamiento. Y esto se nota en todos los aliados por nacimiento y por temperamento a dicho arte, desde Ignacio Zuloaga hasta Eduardo Egozcué, enfermo de cubismo. Y dentro del amplio paréntesis: los Zubiaurre, Maeztu, Salaverría, Echevarría y tantos otros que armonizan como si fueran calidades coloristas, la rudeza y la ternura, el vigor y la languidez, la brava aspiración de las cumbres y el blando, sonriente candor de los valles. Siempre que hemos hablado de algún artista vasco en estas páginas, hemos hecho constar que el encanto de su arte brotaba de los étnicos contrastes de la tierra que le vió nacer, tan claros y delimitados”* (48).

Unos meses después, del 4 al 30 de noviembre de 1916, se celebró en el Palacio de exposiciones del Retiro la esperada exhibición de la Asociación de Artistas Vascos. Madrid conocía y palpaba de cerca las obras de treinta y cinco artistas - Alberto Arrúe, Aurelio Arteta, Angel Cabanas Oteiza, Anselmo de Guinea, Isidoro de Guinea, Francisco Iturrino, José Loygorri, Gustavo de Maeztu, Ascensio Martiarena, Lucio Ortiz de Urbina, Ernesto Pérez Orúe, Darío de Regoyos, Juan José Rochelt, Alfonso W.Sena, Julián de Tellaache, Pablo Uranga, Ramón de Zubiaurre, Juan de Echevarría, Antonio de Guezala, Valentín Dueñas, Nemesio Mogrobejo, Quintín de Torre, Teodoro de Anasagasti, Pedro Guimón, Nemesio Sobrevila, José, Ricardo y Ramiro Arrúe, y Pilar de Zubiaurre -.

Se logró reunir más de doscientas obras del arte vasco contemporáneo, repartidas entre pintura, dibujos, acuarelas, pasteles, escultura, proyectos de arquitectura y artes

decorativas. El programa expansivo que lanzaba la Asociación se venía configurando ya desde finales de 1915, a través de las invitaciones que hacía su presidente, algunas de cuyas contestaciones se hicieron públicas como la del arquitecto Teodoro Anasagasti, quien confirmaba la necesidad de una participación masiva en la capital como lanzamiento preliminar para el resto de las provincias españolas (49). También la Diputación Provincial de Vizcaya recibió noticias, a través de varias cartas del Presidente de la Asociación, Quintín de Torre (50), de la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos, además de cooperar sufragando algunos de los gastos de la muestra, cuyo éxito apenas se vió perturbado por el incidente ocurrido en la Exposición, al ser calificada de germanófila por su coincidencia en las salas de Retiro con otra muestra, la de arte belga (51), incidente comentado por el diario *El Liberal*, que salía al paso con las siguientes declaraciones: *“La Exposición de pintores vascos no es germanófila. Se ha dicho que la Exposición de obras de pintores vascos tenía un carácter marcadamente germanófilo y se oponía tendenciosamente, tratando de perjudicarla, a la de pintores belgas que ha de verificarse en el mismo local”* (52). El promotor de la muestra, Gustavo de Maeztu, explicó que la intención de la muestra de arte vasco no era tal; de hecho, el propio Maeztu y algunos de los participantes - Ramón y Valentín Zubiaurre, Juan de Echevarría, Arteta, Arizmendi, Guezala, Alberto Arrúe - contribuirían, al mes siguiente, con algunas de sus obras en la exposición aliadófila de Legionarios, además de ser algunos de ellos firmantes de la Liga Antigermanófila, constituida en enero de 1917 (53).

“Con todo el cariño que le profeso, - apuntaba Gustavo de Maeztu - y en contra de todo cuanto se ha dicho, tengo que declarar que todos los asociados, no conozco excepciones, profesan ideas completamente aliadófilas y admiran en el genio de Meunier todo cuanto vale el genio belga” (54).



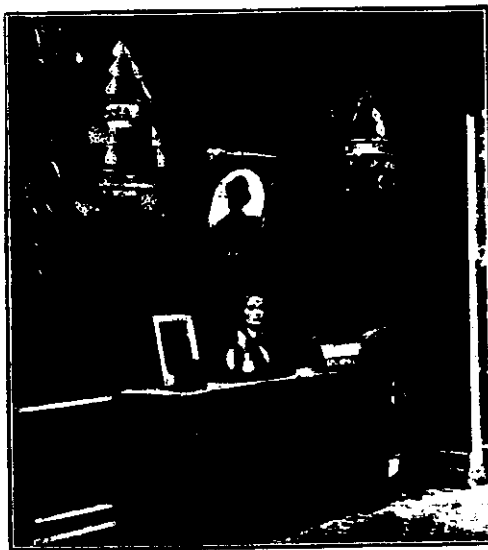
Interior de la Exposición de artistas vascos
(*Mundo Gráfico*, Madrid, 8-11-1916)

Pasado este incidente, la crítica madrileña no se mostró del todo benévola con los artistas vascos. Los modernos procedimientos pictóricos que proponían esos pintores buscaban una renovación de la pintura vasca que, para muchos de los críticos madrileños, fue calificada de poco ortodoxa respecto al arte oficial de la capital y, por ello, contemplada con verdadero estupor. El propio Juan de la Encina reconocería, más tarde, que el ambiente oficial en Madrid estaba cambiando, poco a poco, pero que hasta entonces era difícil introducir aires nuevos:

"El conservadurismo nacional - representado en arte por Madrid - ha sido escasas veces fuerza propiamente conservadora, de consolidación y madurez de lo adquirido, sino lamentable resorte retardatario de la acción benéfica de lo nuevo. Por lo cual se da el caso cómico-doloroso que cuando en

España se abren con timidez las puertas de las nuevas formas, precisamente en ese momento se las considera pasadas y se las estudia como históricas en los lugares fecundos en que brotaron. A su tiempo recibieron, por ejemplo, Barcelona y Bilbao la manera impresionista, ya completamente histórica. En cambio, para Madrid, que hubo de rechazar con cómica ignorancia a Dario de Regoyos, ahora comienza a actualizarse” (55).

Los juicios e impresiones más negativos de la muestra llegaron de la pluma de Rafael Domenech, que desde el diario *ABC* planteaba los problemas de un arte regional creado, en su opinión precipitadamente y acompañado de caracteres franceses (56). Para este crítico, los artistas que se presentaron a la Exposición del Retiro no alcanzaban todavía a representar la esencia de un arte vasco, cuestión que ya venía planteándose desde primeros de siglo. Sin embargo, uno de los asuntos que se debatía en Madrid era, en el fondo, la incorporación a la pintura vasca de elementos afrancesados en sus formas, en una paleta clara o en procedimientos derivados del impresionismo o postimpresionismo que relegaban a un segundo plano ese sentimiento que se mitificaba desde la generación del 98, la imagen de Castilla, y que tenía a uno de sus mayores exponentes en Zuloaga, razón por la cual afirmaba: *“Nosotros no vemos la existencia de su arte pictórico vasco, por la sencilla razón de que aún no hay un artista potente que abra la senda. Estos días leímos algo de esto en una revista y nos parece justa la observación que en ella se hace de que Zuloaga, vasco de nacimiento, es castellano como artista... El día que la región vasca posea ese artista potente, el arte nacerá, a pesar de las preocupaciones, ligerezas y extranjerismos con que se le quiera improvisar hoy. Mientras tanto, los buenos deseos serán estériles... Hemos salido de la Exposición sin explicarnos el terremoto de algunos cuadros del Sr. Tellaeche y el por qué pueda ser decorativo un lienzo pintado sobre gruesa tela, del Sr. Arrúe, titulado Tipos de la costa vasca” (57).*



Interior de la Exposición de artistas vascos, con obras de Carmen Baroja, Pilar Zubiaurre y Quintín de Torre.

(*El Año Artístico*, Madrid, noviembre de 1916)

Por el contrario, otro de los grandes rotativos madrileños, *La Correspondencia de España*, calificaba la exposición del Retiro como “*un núcleo de entusiastas, unidos en una ferviente devoción por el Arte, más que por una tendencia regional...*” (58).

La diversidad del conjunto de obras expuestas chocaba con la mentalidad de una crítica incapaz de advertir que el arte vasco, con su pretensión de modernidad, se desarrollaba en dos grandes vertientes, una, la tradicional de España, y otra, la europea, como consecuencia de sus salidas al exterior, que ya desde finales del siglo XIX venía fraguando esas influencias del arte impresionista o postimpresionista: “*La mejor prueba de ello* - replicaba uno de los críticos - *es el eclecticismo que desde luego se advierte en el certamen, un rumbo diverso y diametralmente opuesto al expositor que tiene al lado. Así el conjunto, tan diverso y profuso, impresiona más hondamente y se destaca en todo lo variado de su labor... desde el academicismo de Uranga en la Despedida del Buñolero al simplicísimo caso infantil de Tellaeche en su Casa de*

marineros, el visitante contempla una gran variedad en la técnica y en la interpretación del natural, sugestionado por la delicadeza de tonos de Echevarria, sorprendido por las audacias ultramodernistas de Iturrino, encantado ante los puntillismos de los paisajes de Regoyos o los más finos de Guinea y Sena, atraído por la pulcritud del dibujo de Arrüe, la sobriedad de los paisajes inundados por la luz y amplios de fondo de Cabanas Oteiza, la tendencia decorativa de Guezala y la sencillez elegante de las mujeres pintadas por Ortiz de Urbina, hasta detenerse ante la obra pictórica más ideológica y simbolista de los dos Zubiaurre y de Gustavo de Maeztu" (59).



José Arrue, *Discusión de una jugada*
(*La Esfera*, Madrid, 18-11-1916)

De los cinco estatutos que formaban de la Asociación de Artistas Vascos, el primero se basaba en realización de exposiciones de arte antiguo y moderno para el desarrollo de las Bellas Artes, al tiempo que sus artistas conectaban con otras entidades tanto españolas como extranjeras, justamente ésta última era lo que no se apreciaba en Madrid, su contacto con el exterior. La capital no entendía las diferentes y divergentes tendencias de sus participantes que pretendían formar un compacto grupo de arte vasco donde mostrar sus características. Este fue el proyecto común de los vascos del que el ámbito madrileño carecía porque, entre

otras muchas premisas, era incapaz de concebir diversas tendencias dentro de un esquema común, o respetando la independencia de sus integrantes. El aspecto ecléctico que dominaba en la muestra desconcertó en gran medida al público y a la crítica. Era difícil establecer una conexión fija del arte vasco entre la oficialidad, los simplicismos, el puntillismo, el simbolismo o el fauvismo de las obras, que para el crítico de arte Ezequiel Moldes eran *“indecisiones y vacilamientos y desorientaciones, se insinúan algunas tendencias nuevas, algunos rasgos originales, que, tal vez más adelante, con la ayuda del estudio y del esfuerzo, logren definirse claramente”* (60), opinión que también compartía el crítico Ramón Pulido (61).

De esta manera, se afirmaba una vez más el apoyo al arte oficial, que se impartía en las escuelas oficiales de dibujo y que se hacía público en las exposiciones nacionales de Bellas Artes rechazando así ese puente internacional de modernización que intentaba abrirse un camino en la capital de España, acontecimiento que estaba intentando fraguarse ya desde 1915 y que alcanzaría su cénit en 1918. La Sociedad de Artistas Vascos hacía su primera incursión en Madrid y su constitución como grupo en donde se podían admirar casi todas las modernas tendencias dominantes en España también era comentada por Francisco Alcántara, quien apuntaba al respecto su carácter de arte independiente:

“Cuando en los catálogos y en las tarjetas de inauguración de las Exposiciones se habla de modernismo y de arte moderno hay que entender, generalmente, arte antiguo con máscara de relativa modernidad... en compañía no se ha ido jamás a nada grande en arte, aunque sea posible que ellos, estos artistas vascos, por privilegio especial, prueben lo contrario...”

La Sociedad de artistas vascos tiene un carácter gremial a la antigua. Su reglamento es breve; sólo consta de diez artículos. Los socios no pagan cuotas. Se rifan obras de arte todos los meses para atender a

los gastos. La entrada en la Sociedad ha de solicitarse por escrito y la admisión es por votos. Desde 1910 la Junta no ha variado, y la componen los Sres. Forre, Echevarría (Juan), Arrüe, Guezala, Arteta, Sobrevilla, Guimón y Maeztu... La sociedad organiza Exposiciones de carácter independiente... Por su salón, en el que se acogen todos los gustos y todas las escuelas, se comunica con el arte europeo, que aquí en Madrid no ha sido aún objeto de solicitud tan consciente y meritoria" (62).

Finalmente, el crítico terminaba preguntándose, ante el apoyo a tantas tendencias "independientes", en la exhibición de los cuadros de la Asociación, sobre la existencia de una tendencia vasca con elementos verdaderamente vascos o si, por el contrario, se trataba tan sólo de un arte superficial basado en influencias extranjeras: "*¿Existen en Vizcaya elementos técnicos para constituir una escuela vasca de pintura? ¿Existe la idealidad correspondiente? El oficio y la idealidad es toda escuela de pintura" (63).*

El discurso que se produce en Madrid sobre el arte vasco se centra en dos conceptos: el oficial-tradicional, con caracteres puramente vascos pero sin influencias francesas ya que no pertenecen a su cultura propiamente dicha y, por lo tanto, son foráneos, o por el contrario, el moderno, con elementos vascos y franceses procedentes, éstos últimos, del impresionismo y del postimpresionismo, como se advertía en algunas obras de Iturrino o Echevarría, entre otros. Ambos podían ir de la mano, como estaba ocurriendo en algunos artistas, pero la crítica madrileña advertía que para alcanzar un arte puramente vasco sobraban esas influencias exteriores, que debían ser sustituidas por aquellas imágenes más cercanas al regeneracionismo que constituía el alma de Castilla como refugio para encontrar

esas perdidas señas de identidad al “problema de España”, como se reflejaba en algunas de las conferencias que se habían preparado para el acto, como la que dio sobre arte regional Ramón María del Valle Inclán. No olvidemos que tras la abolición de los Fueros y la aparición de un nacionalismo vasco, el País Vasco se había lanzado en busca de sus propias señas de identidad paralelo proceso de industrialización que estaba incitando a los jóvenes a marchar al exterior con una clara diferencia respecto al resto de España, a excepción de Cataluña; esa fase de industrialización había promovido una modernización que afecta a varias generaciones de artistas vascos que terminan siendo influidos por las corrientes europeas. Juan de la Encina respaldará la crítica que se hace al exotismo del arte vasco derivado de las tendencias parisinas (64), tema al que volveremos más tarde y llegará a compararlo con el eterno problema *“de los antiguos y modernos, la de los clásicos y románticos, la de los puristas o casticistas y los innovadores más o menos extranjerizantes”* (65).

Sin embargo, un año antes de estas declaraciones, la revista *La Esfera* había publicado un artículo de José Francés en el que señalaba a cinco artistas pertenecientes a la segunda generación de pintores vascos - Ramón y Valentín Zubiaurre, Regoyos, Gustavo de Maeztu e Iturrino - como principales protagonistas de esta Exposición del Retiro y de la visible renovación del arte vasco en la que se rechazaban tendencias francesas (66). En otro artículo, José Francés defendía la renovación de un arte vasco a través de tres artistas Zuloaga, Regoyos y Mogrobejo pero, principalmente, el primero como representante de los ideales de una pintura oficial y consagrada en el exterior y admitida en la capital (67).



Aurelio Arteta, *Despedida a las barcas*
(España, Madrid, 7-2-1918)

Pero, ¿qué aportaron los artistas vascos en Madrid? su cultura y su modernización a través de las obras que el público de la capital pudo ver. A partir de 1915, destacan como hemos visto las exhibiciones de Gustavo de Maeztu, Cabanas Oteiza, Juan de Echevarría, además de sus incursiones en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, para concretarse, posteriormente, en esta colectiva que organiza la Asociación de Artistas Vascos en el Retiro; pero, además, en paralelo se difunde el arte vasco a través de las revistas artísticas y, a veces, en los artículos de los diarios madrileños. En el plano teórico destaca la figura del comentado crítico de arte vasco, Ricardo Gutiérrez Abascal, bajo el seudónimo Juan de la Encina, quien defenderá la renovación de este arte y tomará como principal plataforma

difusoria la revista *España* (1915) y, más tarde, desde el nacimiento de la revista bilbaína *Hermes* (1917), cuyo director, Jesús de Sarriá, consideraba primordial la defensa y difusión de las diversas manifestaciones culturales del pueblo vasco, como quedaría demostrado en los años de vida de esta publicación. Sobre las páginas de estos semanarios se multiplicarán destacados artículos en apoyo a los artistas vascos - Gustavo de Maeztu, los Zubiaurre, Ignacio y Daniel Zuloaga, Julio Antonio, Darío de Regoyos, Cabanas Oteiza, Alberto y José Arrúe, Juan de Echaverría, etc. - también presente en otras como la revista *Summa*, con Margarita Nelken, o *La Esfera*. Esta última cobra especial interés por la dedicación exclusiva de varios números a la cultura del País Vasco, meses antes de la celebración, en noviembre, de la Exposición de los artistas vascos en el Retiro; quizás se trata de una clara imagen pública y propagandística de la situación de modernización que vivía el País Vasco para dar paso a una fase posterior de introducción del arte del norte en la capital de España.

El primero de ellos se publicó en agosto de 1916, y recoge las principales características de Bilbao, su tradición, grado de modernización, infraestructura, etc. en breves artículos firmados por las personalidades más destacadas: Artículos generales sobre Bilbao por Ramón Pérez Ayala, “Vizcaya la Nueva”; “Las Virtudes Vascas”, por Ramiro de Maeztu; “Los hombres de Bilbao”, por José F. de Lequerica; “Los primitivos vascuences”, por Pedro M. Michelena; “Los ferrocarriles de Vizcaya y el puerto de Bilbao”, por V. Gorbeña; “La Vida Municipal”, por Juan Migoya; “Los artistas vascos contemporáneos”,

por Silvio Lago; “La nobleza Vizcaína”, por Darío de Areitio; “La canción de Vasconia”, por José Montero; “La construcción naval en la ría de Bilbao”, por Ramón de la Sota; “Las minas de Vizcaya”, por Joaquín Arisqueta; “Cuadros vascos. En ‘Confiansa’ ”, por M. Aranaz Castellanos; “La navegación Bilbaína”, por Ángel de Jausoro; “Museo de Bellas Artes, de Bilbao”, por Silvio Lago; “El problema de las relaciones del Puerto de Bilbao con América”, por Julio de Lazurtegui; “Los millones de Bilbao”, por Enrique Ocharan; “La Caja de Ahorros y Monte de Piedad, de Bilbao”, por Eliseo Migoya; “La enseñanza superior en Bilbao”, por Julio de Arteche; “La industria eléctrica en Vizcaya”, por Juan Urritia; “La tradición del progreso”, por Gregorio de Balparda; “La Bolsa de Bilbao”, por E. de Urñuela; “La Caridad. Bilbao da su oro”, por Damián Roda; “Tarifas ferroviarias y Bilbao”, por Horacio Echevarrieta, etc... (68). El segundo, en septiembre, se dedicaría íntegro a San Sebastián.

El conocimiento real del enriquecimiento del País Vasco gracias a un proceso de industrialización iniciado a fines del s. XIX y a la guerra europea suponía para el público madrileño un mejor contacto con la cultura y las obras que se presentarían unos meses más tarde. En ese número especial, Ramiro de Maeztu alababa las virtudes del pueblo vasco como modelo a seguir:

“El pueblo vasco mío no ha sido nunca brillante. Quizás no ha tenido ocasión de serlo hasta ahora, por habérselo impedido la pobreza. Quizás esté ahora en el momento de empezar a serlo. Pero una cosa es cierta. De poco le servirá la brillantez de sus mentalidades superiores como descuide la conservación en la masa del pueblo de las virtudes elementales de laboriosidad y pundonor en contratos y promesas. Con estas virtudes le serán posibles todas las grandezas; sin ellas, ninguna” (69). Además, se

insistía en el arte y en los artistas vascos, principalmente Zuloaga, Nemesio Mogrobejo, Gustavo de Maeztu, José y Alberto Arrúe, Aurelio Arteta, Juan de Echevarría, Lucio O. de Urbina, Larroque, Iturrino, Jesús Basano, Cabanas Oteiza, Francisco Durrio, Quintín de Torre, Moisés de Huerta, Valentín Dueñas, Teodoro Anasagasti y Nemesio Sobrevila.

“Arte sutil y profundo - escribía José Francés - a un tiempo mismo el de Vasconia. Melancólico y energético; caricioso y altivo; audaz y tímido; ensoñador y ferozmente realista; influido de ajenas tendencias y arrancado, sin embargo, de las entrañas mismas de la raza. Esta región que, como la de Cataluña, avanza más allá de las idiosincráticas indolencias españolas, que ha sabido demostrar su fuerza en el poderío fabril comercial, posee también un arte propio, claramente definido, capaz de incorporarse a las modernas escuelas europeas, que aquí, en Madrid, asustan todavía y dan lugar a espectáculos lamentables de cretinidad ensoberbecida, de aparentes triunfos de la mediocridad profesional y filistea, cuando aparece un artista capaz de renovar los cánones estéticos” (70).

También se dedicó un artículo completo al Museo de Bellas Artes de Bilbao (71). No obstante, la problemática sobre un Museo de Arte Moderno en Bilbao se hará más patente en 1918, cuando Juan de la Encina, desde la revista *Hermes*, proclama a viva voz la necesidad de un museo con obras modernas. La importancia de contar con una institución que difundiera lo más moderno que se hacía en el País Vasco y fuera de él será, también, argumento de varios artículos en la revista madrileña *España*. Para Juan de la Encina sería más provechoso invertir en arte moderno que en arte de los siglos pasados, ya que, siendo éste más caro que aquél, lo único que se conseguiría sería un mediocre Museo de Arte antiguo, en lugar de un gran Museo de Arte moderno; además había mejores colecciones

privadas de arte antiguo en España, mientras que escaseaban las que se nutrían de producción reciente. Por otra parte, una ciudad moderna, o que pretendía llegar a serlo, estaría mejor representada por un buen Museo de arte también moderno:

“Y surge el problema. Un museo de bellas artes en Bilbao. ¿debe prestar atención al arte antiguo o al moderno?. Nosotros responderemos: El Museo de Bilbao debe ser muy especialmente un Museo de arte moderno. Bien sabemos que aún no está del todo puesto en claro qué sea eso del ‘arte moderno’. Pero en este caso particular para nosotros tiene una significación bien clara. Arte moderno es el arte que arranca desde el impresionismo a esta parte... En España no hay colecciones públicas ni particulares de arte moderno que puedan despertar los entusiasmos de un buen conocedor... Bilbao es un pueblo moderno; su museo debe ser moderno también” (72).

A esta propaganda de arte vasco hay que sumar el citado número especial de septiembre, aunque esta vez bajo el anonimato, donde se volvía a ver una clara intención de difundir el arte vasco vasco: *“Sirvió una reciente exposición en el antiguo Hotel du Palais de San Sebastián para poner de manifiesto la innegable importancia del arte vasco contemporáneo. Como justificando la identificación de los artistas con el medio ambiente, ornaban las salas en que aquella exposición se celebró diversos productos del arte popular” (73).*

Varios años después y haciendo referencia a la Exposición Internacional de Bilbao - la cual, inaugurada en 1919, pretendía celebrarse bienalmente como medio de formar las salas de Arte Moderno del Museo de Bilbao - Juan de la Encina se afirma en la idea de que la ciudad *“por su capacidad económica y por su pequeña historia dentro del arte moderno español, está obligado a dar un ejemplo renovador en el sistema de exposiciones artísticas. Las viejas corruptelas del*

arte oficial deben ser allí totalmente eliminadas" (74). Se trataba de que el Museo de Bilbao fuera, por su importancia, el primer Museo español de Arte Moderno.

En definitiva la recepción del arte vasco en Madrid se puede contemplar como un firme deseo de introducción en el ambiente de la oficialidad madrileña por parte de la

ya olvidados. Un gran conocedor del espíritu nacional, Azorín, apunta en la misma dirección, afirmando que los vascos habían devuelto a la pintura española su espiritualidad y su fuerza.

La tesis central de *La trama del arte vasco* podría ser lo que sigue: el artista vasco es, entre los artistas peninsulares, el más cercano al espíritu castizo del arte nacional. No es, sin embargo, una nueva versión de cierta tradición pasada, sino un reverdecer de ésta, ya que los artistas vascos la interpretan con "moderna sensibilidad", de modo que en la mayoría de sus obras se aprecia, de una parte, el inconfundible regusto nacional pero, de otra, una atmósfera diferente, moderna. Volviendo al exotismo, del que se acusaba al arte vasco, pierde importancia ya que, como bien advierte Juan de la Encina, la verdadera tradición española también habría influido en los artistas franceses del s.XIX: Goya en Renoir, Ribera en Coubert, El Greco en Cézanne, etc, de modo que no existirían diferentes tradiciones, sino una misma tradición viva, que varía poco a lo largo del tiempo, y que se definiría por su esencial fuerza creadora. La tríada clásica española que influye sobre los artistas de genio en los siglos posteriores es, según Juan de la Encina, la formada por El Greco, Ribera y Goya, a los que dedicará, en conjunto o por separado, diversos artículos a lo largo de su carrera. Otro vasco, Miguel de Unamuno, considera, por su parte, que la moderna espiritualidad vasca se encuentra en estrecha relación con otro pintor del Siglo de Oro: Zurbarán.

Esta tradición renovada, definida por su espiritualidad y fuerza, halla su primera

Estos artistas, en consecuencia, tuvieron que salir de su tierra para encontrar los medios expresivos adecuados a su modo de ser y sentir. Acudirán, principalmente, a dos fuentes de inspiración: la tradición viva del arte clásico español y la atracción que sobre sus contemporáneos ejerce la capital francesa. Este “salir a Europa” - Madrid no tenía nada que ofrecerles - se produce, como hemos visto más arriba, en fecha temprana y da sus primeros frutos en 1885, cuando Guiard vuelve de París con un ideario tomado del naturalismo y del impresionismo. Junto a Darío de Regoyos, será el iniciador de un arte más moderno en el País Vasco y de la oposición al arte oficialista de la capital.

La polémica sobre el exotismo comenzará con la definición dada por Gregorio de Balparda, para quien lo exótico sería *“lo extranjero, más que en razón de su procedencia, en razón a su inasimilación al medio al que se trasplanta. Es lo extranjero no asimilado o quizás no asimilable”* (77). Para Juan de la Encina, en cambio, no se podría hablar de exotismo en este sentido, ya que los artistas vascos sí han asimilado cuanto han aprendido en los medios extranjeros. Juan de Echevarría era el mejor representante del carácter parisino, lo que no impediría la compatibilidad con su esencia vasca y española. A diferencia del centro catalán, la capacidad vasca de asimilación queda atemperada con la conciencia de sus propias raíces, tanto regionales cuanto nacionales; es decir, existe la evidencia de pertenecer a una tradición nacional. No se puede hablar, pues, de un arte vasco, sino de un arte hecho por vascos, producto de aportaciones propias y de influencias estéticas extranjeras que han sido asimiladas a su propio carácter. Los artistas vascos contribuirían, además, en opinión de Juan de la Encina, a la renovación de la tradición nacional, tras haber revitalizado caracteres

ya olvidados. Un gran conocedor del espíritu nacional, Azorín, apunta en la misma dirección, afirmando que los vascos habían devuelto a la pintura española su espiritualidad y su fuerza.

La tesis central de *La trama del arte vasco* podría ser lo que sigue: el artista vasco es, entre los artistas peninsulares, el más cercano al espíritu castizo del arte nacional. No es, sin embargo, una nueva versión de cierta tradición pasada, sino un reverdecer de ésta, ya que los artistas vascos la interpretan con “moderna sensibilidad”, de modo que en la mayoría de sus obras se aprecia, de una parte, el inconfundible regusto nacional pero, de otra, una atmósfera diferente, moderna. Volviendo al exotismo, del que se acusaba al arte vasco, pierde importancia ya que, como bien advierte Juan de la Encina, la verdadera tradición española también habría influido en los artistas franceses del s.XIX: Goya en Renoir, Ribera en Coubert, El Greco en Cézanne, etc, de modo que no existirían diferentes tradiciones, sino una misma tradición viva, que varía poco a lo largo del tiempo, y que se definiría por su esencial fuerza creadora. La tríada clásica española que influye sobre los artistas de genio en los siglos posteriores es, según Juan de la Encina, la formada por El Greco, Ribera y Goya, a los que dedicará, en conjunto o por separado, diversos artículos a lo largo de su carrera. Otro vasco, Miguel de Unamuno, considera, por su parte, que la moderna espiritualidad vasca se encuentra en estrecha relación con otro pintor del Siglo de Oro: Zurbarán.

Esta tradición renovada, definida por su espiritualidad y fuerza, halla su primera concreción en la figura y obra de Ignacio Zuloaga. La amplia formación de Encina le hace

entender la tradición en términos más amplios, por lo que se opondrá a aquéllos que creen imposible una tradición exclusivamente nacional, y que consideran perjudicial cualquier aportación foránea: *“No reparan los pobrecitos doctores Tirteafuera que gracias al fermento extraño han surgido en la aridez española floraciones de cultura”* (78). Dando por conveniente toda aportación extranjera, el problema estriba en el momento en que no hay una tradición viva que permita aprehender aquellos elementos útiles y los dote de un carácter personal. Se produce, en esta lamentable circunstancia, la inevitable copia. Sólo entonces es perjudicial lo exótico.

No eran de la misma opinión otros miembros implicados en el problema de la tradición en el arte vasco y así, por ejemplo, Damián Roda, fundador de la Asociación de Artistas Vascos - junto a Basterra o Meabe -, consideraba mayor el peso de lo extranjero que de lo nacional; el artista vasco, dirá, *“se nutre, mejor que de manjares tradicionales, de elementos exóticos”* (79).

Por último, el tercer núcleo de este debate, Madrid, es considerado en junio de 1917 por Juan de la Encina como actor que *“representa el papel retardatario, conservador, en el sentido no vital de esta palabra, porque en ese núcleo parece como si paralizaran casi instantáneamente todas las tendencias innovadoras, si alguna vez se generaron en él, y, por otra parte, no tiene un concepto bien claro del pasado en un sentido de conservación noblemente académico...”*

El último tercio del siglo pasado fue verdaderamente calamitoso para el arte del núcleo madrileño. Toda la falsedad y fullería que caracteriza a la política española de ese periodo se comunicó también al arte... el arte oficial que llega preponderante al 98, y, desde ese tiempo, marcha debilitándose poco a poco hasta este momento, en que, si ciertamente no posee la fuerza política que tuvo, no por eso deja de tenerla todavía grande... Ahora parece como que se inicia una corriente de estos dos grupos (Barcelona y Bilbao)

del litoral hacia el centro. Madrid empieza a sentir escozor de algo que no sea lo que de continuo le han estado sirviendo los artistas oficiales. Va poco a poco entreviendo que por encima de arte a la velutina o al betún hay otro género más interesante y profundo. Por esta razón comienzan a ser recibidas con alguna simpatía las exposiciones que llevan alguna novedad. La crítica continúa siendo poco más o menos la misma que antes. Pero esa no es razón para que el movimiento de catalanes y vascos hacia Madrid no deba acentuarse de día en día. La razón de la capitalidad es poderosa. Para que el arte de los vascos y catalanes pueda influir en el arte general español no basta en modo alguno su acción en Barcelona y Bilbao; es indispensable una actuación enérgica sobre Madrid, que en este sentido, piense lo que piense un regionalismo mal entendido, que a las veces no es sino un producto de la timidez, es el centro verdaderamente radiador de España. De aquí que toda renovación artística, si ha de ser fecunda y general, tiene que tomar como centro de lucha la capital” (80).

En otro orden de cosas, en mayo de 1917 tenía lugar la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes, la pintura vasca contó, entre otros, con Valentín Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, y Elías Salaverría, en paralelo al dominante sentimiento regionalista de todas aquellas zonas de la Península que miran a la capital, conviviendo con aquel espíritu de la España negra a través de los dos cuadros de Gutiérrez Solana, como expresión de una España real donde todavía estaba latente el pesimismo del desastre del 98, reflejado, ahora en el desarrollo de la guerra europea.

Al hilo de estas cuestiones, desglosemos la recepción de la pintura vasca en esta muestra. Empezando por la sala primera dedicada, a la escultura en donde destacaron las obras de Quintín de Torre, se encontraba dominando el testero de la sala *La Tierra Ibérica* el gran tríptico de Gustavo de Maeztu. Uno de los fragmentos de este tríptico había sido

presentado en la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos en 1916. A través de colosales figuras que exaltaban la raza ibérica, con sus vicios y grandezas, su robusto estilo y su característico colorido Gustavo Maeztu proclamaba, como Julio Antonio en sus esculturas, la tierra ibérica en una interpretación simbólica.

Gustavo de Maeztu, que hasta entonces no había conseguido ningún premio en su participación en las exposiciones nacionales - recordemos que en la de 1915, expone tres obras, *La moza del Aldealfazo*, *El Moruno* y *El ciego de Calatañazor*, pero sin mención ninguna - conseguirá con esta única obra tan simbólica una distinción especial por el jurado otorgándole una segunda medalla que le reconoce como un pintor joven con grandes dotes y personalidad artística basada, principalmente, en grandes proporciones figurativas y un colorido llamativo, motivos que le granjearán, sin embargo el rechazo de la crítica. Uno de los ejemplos más contundentes es el de Ballesteros de Martos que aun valorando sus especiales caracteres en la pintura, se pregunta sobre la obra del artista vasco:

“¿Responde a las esperanzas que todos pusimos en él? - Esta es la pregunta que nos hacemos ante su cuadro -. Nosotros creemos que no. Es más, opinamos que ha defraudado las esperanzas. Maeztu tenía una personalidad, y esa personalidad ha desaparecido en ‘Tierra Ibera’... ¡Ah, el afán de llamar la atención, de distinguirse con cosas raras y nuevas, a cuántos fracasos lleva! Su simbolismo debe ser una cosa muy abstrusa, porque no hay quien lo comprenda. ¿Qué ha querido decir y sintetizar?

¿En qué parte de Iberia ha visto Maeztu esos hombres membrunos, y esas mujeres desproporcionadas, gigantescas, cortas de cuerpo y con piernas descomunales? ¿En qué parte de Iberia ha visto que la siembra se haga de forma en que él expresa, colocando a la mujer en una actitud forzada y violenta?... La grandiosidad, Sr. Maeztu, no se alcanza pintando a las figuras foscas, desdibujadas y

enormes... Dicen que se le ha concedido segunda medalla, 'Tierra Ibera' no la merece. Dársela, sería cometer una injusticia, porque hay otras obras mejores" (81).

También hemos querido destacar los juicios de Arturo Mori, quien aun presintiendo las buenas dotes del arte de Gustavo de Maeztu le advertía de sus posibles devaneos hacia tendencias más avanzadas: *"es desgarrado y rápido en el estilo; por eso pinta a grandes trazos y no tiene un gran cuidado en la colocación de las sombras y en la perfección del dibujo. Su pintura es, indudablemente, robusta y valiente; y, sobre todo, una pintura joven... Pero procure no amanerarse el notable pintor. El modernismo ha tumbado a muchos esforzados porque huyeron demasiado pronto de las grandes realidades y acabaron por ser solamente pintores de imaginación"* (82).

El arte vasco será protagonista relevante en esta muestra, de sus componentes, Valentín Zubiaurre, conocido por el público madrileño por sus participaciones en las exposiciones oficiales de 1902 y 1908, en las que se le otorgaron la tercera y segunda medalla respectivamente, e incluso, en 1911, en la Internacional de Barcelona recibe la medalla de oro, se le concedió la primera medalla de oro en la Internacional de Munich de 1909 y la segunda medalla de oro en la Universal de Buenos Aires de 1910; en esta muestra de 1917 presentaba tres obras *Euskotarroch*, *Versolaris* y *Retrato de Acuña* de las cuales la segunda obtuvo una primera medalla.

El arte de los hermanos Zubiaurre se convierte en una de las piezas claves para comprender la evolución del arte vasco en la modernidad. Arraigados en una formación académica tradicional donde el mundo vasco, el culto a su pueblo y a sus raíces históricas pertenecen al costumbrismo ruralista de primeros de siglos, este periodo educativo de

formación y desarrollo se convertirá, a partir de 1915, en un estilo independiente donde su aproximación al impresionismo y al expresionismo abrirá un camino diferente al arte nuevo. Veremos, a continuación, cómo las duras críticas que se realizan a Valentín Zubiaurre, parten de lo que los críticos denominan estacamiento de su arte aunque se tratará de un cierto grado de madurez a la que había llegado el artista. *Versolaris* constituía la representación fiel de un grupo de gente vasca en donde su alineación ha perdido toda perspectiva en pro de la distribución de las figuras en la que destacan los típicos rostros regionales del norte, cuestión que Francisco Alcántara explicó en su crónica:

“‘Versolaris’ nos asegura que ha asistido como actor y víctima a espantosos cataclismos geológicos y sociales de que otras razas no guardan memorias, rechazan estas obras por bárbaras y las quemarían como bárbaros si pudiesen... Por eso hay que detenerse en estos cuadros tan raros, cuyas figuras parecen peles, muñequillos de plomo pintados con almazarrón, añil y otros mejunges mal preparados y puestos en la tela con presuroso y ardiente desorden, a brochazos aquí, con sobaduras allá... El innato arte de la postura arriscada, decorativa, en casi todas las regiones de la Península, parece contradicho en Vasconia por la naturaleza de la raza... Cierto que este arte de los Zubiaurre es algo duro de roer...” (83).

A pesar del conocimiento que muchos críticos consideraban que tenían de la obra de Valentín Zubiaurre, éstos vieron los mismos defectos en su trabajo el sentido satírico de los rostros de los personajes que los relegaban a simples muñecos y un estridente color que pertenecía, sin duda alguna, a un arte moderno europeo que no aceptaban: *“Las figuras son caricaturescas, y es insoportable el colorido. La expresión está conseguida en los rostros por contracciones violentas de los músculos, como si se tratase de enfermos, y las actitudes son inverosímiles en algunas*

figuras. Esto por lo que al dibujo toca; de color es antipático, sobre todo, aquellos rojos puestos sin discreción" (84).

Las tres obras de Valentín, dos temas vascos y un retrato, dotados de un fuerte colorido y violentas actitudes fueron calificadas por Luis Oteya de verdaderas caricaturas que no se merecían ni una sola medalla: *"¿Merece la primera medalla Valentín Zubiaurre? No, empezó pintando mal y pinta cada vez peor. Los cuadros que en esta ocasión presenta son detestables. Y que no salga nadie hablando del alma de una raza y de la emoción del Norte y del modo original de ver. Todo eso es mentira. La verdad es que, en cuanto Zubiaurre pinta, las figuras son fantoches; las agrupaciones, amontonamientos, y el conjunto locura por el dibujo o hidrofofia por el colorido" (85).*

José García Mercadal, por su parte, alegaba que el arte no sólo de Valentín sino también el de su hermano ya no estaba de moda, todas sus composiciones se habían vuelto iguales con la misma tendencia, lo que hoy en día nos reafirma la madurez del artista y su confirmación hacia la modernidad del arte vasco (86). En esa edición de 1917 no sólo destacó la tendencia de los Zubiaurre; otro de estos artistas vascos Elías Salaverría, con una sola obra *San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús*, recibirá alabanzas por la robustez y el terroso colorido de la obra que la envuelve dentro de un naturalismo, que para Arturo Mori debe ocupar un lugar privilegiado en la muestra, algo que no ocurrió ya que el jurado no consideró oportuno premiar dicha obras, quizás por los caracteres realistas y por la seducción de unos fondos tan oscuros, a diferencia de los claros colores y de una paleta pulida de otras ocasiones, que recuerdan a la España negra (87).

Antes de los siguientes certámenes nacionales de 1920 y 1922, se celebra la exposición de otro pintor vasco, Fernando García Alegría. En marzo de 1918 el salón Lacoste mostraba su obra artística. Educado en los ambientes parisinos y americanos, seguidor de Anglada Camarasa, sus obras contenían un evidente postsimbolismo y el espíritu de fugaces miradas de bailes rusos, cafés y escenarios de cabaret como en *Tórtola Valencia*, *Máscaras*, *Burladoras*, *El abanico*, *Mujer de noche*, *Madre*, *El té*, *La gatita*, *Mantilla blanca*, *Mística*, *Odalisca*, *Francesita*, *El beso*, *Mantilla negra*, *Mujer de la noche*, etc.



Fernando García Alegría, *El abanico*, *Mujer de noche* y *Madre*
(*La Esfera*, Madrid, 27-4-1918)

Lo poco que se sabe de este pintor vasco nos lo describe José Francés y Antonio de Hoyos y Vinent a propósito de esta exhibición:

"Su pintura un cromatismo agradable, una feminidad encantadora, y sobre todo, positivo buen gusto... Nadie diría que es un hijo de la brava Vasconia al verle de tal modo divorciado de los ideales y de las rutas estéticas de su tierra natal. Nada fraterno tiene con los jóvenes maestros de la pintura nortea de

hoy... La materia está trabajada con placer casi físico, desde luego subidamente intelectual por la agudización extrema de la sensualidad... Se piensa en un Federico Beltrán, en un Van Dongen frente a estas notas, que son, ciertamente, lo menos personal y lo menos prometedor del joven artista... ha fundido pagánias bravas y el 'chic' de ultradecadencias modernas en el salón Lacoste" (88).

"La impresión que experimentan es de sorpresa. Aquélla está muy bien. Tal vez nótase la influencia de Degas, de Anglada Camarasa, de los futuristas; pero nada de eso nos importa; el artista debe dar la emoción de belleza y eso 'Fernando' lo consigue plenamente" (89).



Fernando García Alegria, *El té*
(*La Esfera*, Madrid, 27-4-1918)

Volviendo de nuevo a los mencionados certámenes nacionales de 1920 y 1922 contaron también con la presencia de los artistas vascos como Ramón Zubiaurre o Elías Salaverría entre otros. La recepción del arte vasco a través de las exposiciones nacionales había conseguido un reconocimiento popular y crítico para estos artistas del norte que todavía en 1921, unido a las abundantes exhibiciones individuales que celebraban en Madrid

había acabado, para Juan de la Encina: *“un poco con la tiranía de las exposiciones oficiales y sus dictámenes, y los artistas pueden hoy producirse con libertad en la plaza pública y adquirir una reputación de excelencia, que tal vez se la negara la burocracia artística”* (90).

En este sentido, los artistas vascos, sin haber podido conseguir algunas de sus pretensiones en Madrid - tachados, en ocasiones, de “independientes” como hemos visto más arriba, por las características modernas que mostraban sus obras -, estarán inmersos en diversos proyectos nonatos de asociaciones de artistas independientes en España, algunos de los cuales tuvieron lugar en Madrid. Los primeros intentos se fechan en 1915 y 1917, con los llamamientos que realiza Juan de la Encina ante la poca eficacia renovadora de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, y, como señala Pilar Mur, en la carta que Antonio Guezala, presidente de la Asociación de Artistas Vascos, dirigía a Ignacio Zuloaga para organizar en octubre un Salón de Independientes similar a los parisinos. *“Para ello - apunta Pilar Mur - se iba a constituir una Sociedad formada por artistas que invitarían a otros a exponer, sin excluir la participación de artistas extranjeros de cualquier nacionalidad. En esa ocasión, Juan de la Encina había pedido a la Asociación los nombres de quienes estuvieran dispuestos a adherirse a la nueva Sociedad”* (91). Este dato se corrobora con la aparición en la prensa bilbaína, en el mismo mes de octubre, de un artículo dedicado a este asunto siendo Gabriel García Maroto quien alentaba a los artistas en disconformidad con el madrileño Círculo de Bellas Artes:

“Heraldo de Madrid publicó una gacetilla en la que se hacía un llamamiento a los artistas disidentes del Círculo de Bellas Artes, en la que figuraban don Alberto Aguilera, Luisito Aldecoa y el diputado Lamana, honorable trinidad capaz de acabar con todos los valores estéticos. Se apuntaba la idea de la creación de una nueva Sociedad de Independientes, patrón francés, al que de manera tan servil hemos

ido ligados por la vergonzosa ineptitud mental de la mayoría de nuestros desgraciados artistas. Nos encontramos entre una veintena de tipos diversos: jovencuelos, aspirantes a 'ateneístas', viejos podridos de todas las miserias y lacerías de una vida bohemia de burdel, bodegón y prostíbulo.

Este propósito era el de redimir sus nombres con el concurso de los artistas noveles, a quienes anima (Maroto) para constituir una nueva asociación..." (92).

Dos años después, en 1920, y tras la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao celebrada en 1919, aparece otro intento fallido de la constitución de un salón de artistas independientes en España a cargo de Vázquez Díaz, Delaunay, Isacc del Vando Villar, Adolfo Salazar y Barradas; en paralelo, Juan de la Encina seguía proponiendo la constitución en Madrid de una Sociedad de Artistas Independientes, cuyos principales protagonistas podrían ser la Asociación de Artistas Vascos y la asociación Les Arts i els Artistes de Barcelona. Según apunta Pilar Mur, Gregorio Ibarra, Joan Sacs, Victorio Macho, Nicanor Piñole y Juan de Echevarría pretendían *"crear un instrumento poderoso que les permitiría luchar con la oligarquía oficial y con la desorientación del gusto público en condiciones bastante más ventajosas que las actuales. Porque, como también indicaba Eugenio D'Ors, había querido nuestra ventura que dos núcleos peninsulares, el capitalizado por Barcelona y el que, en menores pureza y abundancia, se formara en Bilbao, se encontrasen ya adelantados en la noticia y en la práctica del arte nuevo; cabalmente, también a estas horas, los dos núcleos disminuían su dañada regional esquividad y se decidían, finalmente, a mostrar en Madrid una superioridad que ya empezaba a serles reconocida"* (93).

Más tarde, en 1925, se constituiría la Sociedad de Artistas Ibéricos como representante de un bloque compacto de jóvenes y veteranos que exhibirían las notas más avanzadas del arte español y donde ocuparían un lugar destacado los artistas vascos. Los intentos de profundizar en el concepto de “tradición” en el Arte Español del s.XX centrarían, asimismo, en gran parte de la conferencia que pronunciará Encina el día 6 de junio de 1925, con motivo de la Exposición de Artistas Ibéricos: *“Nada hay más estéril en las obras de arte que la doctrina nacionalista... Precisamente, los que más atribuyen la exclusividad de la tradición son los que peor entienden ésta”* (94).

La tradición no es recuerdo, sino fuerza activa, que Encina llamará “espíritu étnico”. Sin embargo, el hecho de que haya una misma tradición no implica una misma Historia del Arte; en cada región, en cada pintor, la tradición se manifiesta de modo personalísimo. *“La verdadera tradición - concluirá Juan de la Encina en 1925 - la representan en estos momentos los Artistas Ibéricos, porque sienten la vida con vigor y con fervor”* (95).

IV. 1. NOTAS

- (1) Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.
- (2) VV.AA., *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987, p.214.
- (3) Raúl Chávarri, *Maestros de la pintura vasca*, Madrid, Ibérico Europea, 1973, p.3.
- (4) Miguel Zugaza Miranda, “El Kurding Club: Un episodio olvidado del Bilbao finisecular”, en el catálogo *Los cuadros del Kurding Club. En el Centenario de la Sociedad Filarmónica*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996, p.17.
- (5) Ramón Menéndez Pidal, *Historia de España. La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p.927.
- (6) VV.AA., *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, Donostia, Galería Altxerri, 1995, p. 108.
- (7) *Ibíd.*, p. 13.

(8) *Ibíd.*, p. 83.

(9) Vid., VV.AA., *El Kurding Club. En el Centenario de la Sociedad Filarmónica*, op. cit.,

(10) Vid., Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaina, 1985.

(11) Luis de Eleizalde Anónimo, Introducción a la edición facsímil de *Hermes*; Bilbao, 1987, p. V.

(12) Manuel Llano Gorostiza, *50 años de pintura vasca (1885-1935)*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

(13) VV.AA., *Arte en el País Vasco*, op. cit., p.222

(14) Juan de la Encina, *La Trama del arte vasco*, Bilbao, Publicaciones Editorial Vasca, 1920, p.40.

(15) Vid., Francisco Javier Zubiaur Carreña, *La escuela del Bidasoa. Una actitud ante la Naturaleza*, Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1986.

(16) Juan de la Encina afirmaba en *La Trama del arte vasco*, (op.cit., p. 69) que “*catalanes y vascos, esto es, los artistas de las regiones peninsulares más aptas para la vida moderna, han sido los que han introducido en España primeramente las nuevas maneras de ver y realizar la obra de arte que ha surgido en la conciencia artística de Europa a partir del movimiento impresionista en Francia*”.

(17) Al respecto, Pilar Mur, opina que “*rescatada de la atonía de la Academia, arguye que los creadores locales han descubierto el rico venero clásico nacional entre las múltiples influencias exóticas de las escuelas francesas del XIX. De esta manera, logran recuperar la herencia del pasado, pero remozada y revitalizada por el estudio de los maestros modernos franceses, cuyas enseñanzas viene recogiendo desde finales de siglo pasado gracias a su habitual periodo formativo en París*” en “El papel del arte vasco”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p.70.

(18) VV.AA., *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966*, op. cit., pp. 66-67.

(19) Juan de la Encina, “Luis Bagaría. Vasco honorario”, *Hermes*, Bilbao, noviembre de 1917.

(20) VV.AA., *Arte en el País Vasco*, op. cit., p.231

(21) Perdreau, “Arte y Artistas”, *La Acción*, Madrid, 15-5-1916.

- (22) Perdreau, "Las Exposiciones", *La Acción*, Madrid, 8-5-1916.
- (23) Rafael Domenech, "Exposición de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, Madrid, 23-5-1915.
- (24) Juan de la Encina, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *España*, Madrid, 14-5-1915.
- (25) Federico García Sanchiz, "Arte", *Gacetilla de Madrid*, 7-5-1915.
- (26) José del Cacho, "Recorriendo las salas", *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-5-1915.
- (27) Fernando Periquet, *La Exposición Nacional de 1915*, Madrid, Librería Internacional, 1915.
- (28) Eledeo, "Exposición de Bellas Artes", *El Liberal*, Madrid, 28-5-1915.
- (29) José del Cacho, "Recorriendo las salas", op. cit.,
- (30) *Ibid.*,

(31) *Ibíd.*,

(32) Francisco Alcántara argumentaba: *"El sentido común, al que debemos una idea fija de los tamaños, las proporciones y los colores de las cosas y de los animales, se encabrita como un potro salvaje ante estos cuadros, porque ni los colores que vemos en ellos son lo que en los registros del mencionado sentido consta casi al milímetro... Sí, las cabezas son pequeñas para cuerpos tan disparatados; el color es de una negrura a veces bituminosa; el hieratismo, casi ridículo; la tiesura, de momias; el infantilismo de esos bárbaros, algo convencional; y debe hacerse hincapié en todos estos defectos, en su origen notas del natural, que tal vez violentan los autores en atención al provechoso eco de escándalo que provocan en la galería, por si llega el momento en que, agotado el filón, los Zubiaurre, talentados artistas, pero también sagaces administradores de sus rarezas pictóricas, creen que pueden decidirse a prescindir de ellas, o sea, a pintar con arreglo al sentido común, y sin dejarse en la paleta ninguno de los poderosísimos medios estéticos, gracias a los cuales a pesar de las tremendas exageraciones de su sistema, se imponen al público con excepciones escasas... Los Zubiaurre son pintores románticos, zahories de la historia atormentada de su raza, Salaverrría es naturalista, es moderno y presenta a la raza euscara (sic) inclinada en el porvenir y no de espaldas al pasado... es naturalista, hasta realista, en el buen sentido, y sus procedimientos son los que pide este temperamento y conducen a la recta imitación de las formas, sin amplificaciones ni apocamientos, sin hieratismos ni histerismos..."*, en "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 12-5-1915.

(33) Juan de la Encina, "Exposición Cabanas Oteiza", *España*, Madrid, marzo de 1916.

(34) José Francés, "El arte de Zuloaga", *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1916.

(35) Arturo Mori, "Gustavo de Maeztu", *El País*, Madrid, 7-5-1916.

(36) José Francés opinaba: "*Paris no entró nunca en él. Tal vez los Zubiaurre y Maeztu sean los únicos pintores vascos que no deban nada a la pintura francesa de avant guerre*", en "El arte de Zuloaga", *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1916.

(37) José Ortega y Gasset, "Los hermanos Zubiaurre", *El Sol*, Madrid, 21-10-1920.

(38) Cipriano Rivas Cherif, "Los cuadros de Ramón Zubiaurre", *El Imparcial*, Madrid, 17-10-1920.

(39) Arturo Mori, "Gustavo de Maeztu", op. cit.,

(40) A este asunto José del Cacho publicaba: "*Gustavo de Maeztu, después de haber cursado diferentes orientaciones pictóricas modernas, como en un libro viejo, que hablaba de cosas más viejas todavía, encontró la estética que aspira a reproducir en sus cuadros. Sabemos, pues, que Maeztu pinta obedeciendo a procedimientos concretos y definidos... Todos los lienzos de Maeztu responden a ese dogmatismo estético, que tan interesante artista acepta con sus juveniles entusiasmos*", en "Exposición Maeztu", *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-5-1916.

(41) Juan de la Encina, "Exposición Maeztu", *España*, Madrid, 11-5-1916.

(42) *Ibíd.*,

(43) Juan de la Encina, “Juan de Echevarría”, *España*, Madrid, 18-5-1916.

(44) *Ibíd.*,

(45) En lo referente a este asunto José del Cacho opinaba: “*Aún prescindiendo de los carbones y de las notas de color que hay en la colección de obras pictóricas de la Exposición del Ateneo, se adivina fácilmente la procedencia regional del artista... El tipo del pescador, el tipo de cántabro, ha dado a los artistas vascos esa perfecta visión de la línea y del rompimiento de las masas y esa dureza con que los planos de luz y de sombra se acometen en los rostros de sus figuras. Es verdad que muchas veces confunden lo bello con lo difícil en su arte...*”, en “Exposición Echevarría”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-5-1916.

(46) Anónimo, “Exposiciones”, *El Parlamentario*, Madrid, 16-5-1916.

(47) José Francés, “Juan de Echevarría”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1916.

(48) Silvio Lago (José Francés), “Dos exposiciones importantes”, *La Esfera*, Madrid, 27-5-1916.

(49) Pilar Mur recoge estas opinones de Teodoro Anasagasti en su libro *La Asociación de Artistas Vascos*, (op. cit., p.240). “*La venida a la Corte de nuestra simpática Asociación me alegra y*

anima por coincidir con ustedes en las ideas de expansión artística, que hace tiempo predico y sustento.

Creo que somos adultos y que nuestro arte, empezando a tener carácter y vida propios, puede asomarse y dar su opinión por otras tierras, seguro de hacer un buen papel. Aún prescindiendo de la conveniencia propia y resultado pecuniario - que con muy buen acuerdo quieren dejar a un lado - estamos moralmente obligados, como artistas y vascos, a dar este paso. Sin la confirmación en Madrid hoy, y más tarde en otros centros importantes, el Arte Vasco no se habrá manifestado cuanto debía. Debemos, pues, venir pero venir con toda nuestra fuerza y violencia a mostrar, constituyendo una familia, lo que hacemos, pensamos y cuáles son las tendencias y anhelos artísticos de nuestras características étnicas.

Ya sé que a Madrid le temen algunos creyéndole, injustamente, que es tan académico como el de hace unos años. Están equivocados. Aquí las tendencias estériles ceden ya su lugar a las corrientes de vida moderna. Las mismas Exposiciones oficiales se han oxigenado y son más tolerantes; pero aunque continuasen tan arcaicas como las precedentes ¿no estaríamos obligados a gritar en ellas? ”.

(50) Ibid., p.53.

(51) Vid., Capítulo V. Arte y política en España durante la Primera Guerra Mundial: la Exposición de Legionarios de 1917.

(52) Pilar Mur, op. cit.,

(53) Vid., Capítulo V. Arte y política en España durante la Primera Guerra Mundial: la Exposición de Legionarios de 1917.

(54) Pilar Mur, op. cit.,

(55) Juan de la Encina, *La Trama del arte vasco*, op.cit.,

(56) Rafael Domenech publicaba: *“Barcelona y Bilbao, más de la frontera europea que el resto de España, han sentido los latidos de la vida moderna mundial y quieren entrar en su corriente. El problema es complejo y difícil, y no se puede emprender con improvisaciones y ligerezas. Es seguir una senda torcida el pensar que se resuelve trayendo novedades artísticas, como se hacen traducciones de los libros recién publicados en el extranjero o importando géneros manufacturados. El arte nace de lo hondo del alma y en él hay que crearlo; esto cuesta mucho y es preciso tener un alma capaz de fecundar la vida en obras de arte; precisamente esto es lo que no se ve en la actual Exposición vasca. En substitución de esos elementos fundamentales de vida artística, hay una sobrada preocupación por crear rápidamente un arte regional, sin ver intensamente la región, y amañado con las cosas pseudo artísticas que han constituido la nota llamativa en el extranjero durante los últimos años. Es un producto cerebral y de voluntad; y, además, un deseo de mostrar a los artistas del resto de España lo que es y debe ser el arte contemporáneo; y esto, decirlo a voz en grito, y de un modo fuertemente llamativo”*, en “Una Exposición”, ABC, Madrid, 19-11-1916.

(57) Ibid.,

(58) José del Cacho, “Los artistas vascos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-11-1916.

(59) Ibid.,

(60) Ezequiel Moldes, “Exposición de artistas vascos”, *El Parlamentario*, Madrid, 20-11-1916.

(61) Ramón Pulido, desde *El Globo*, compartía las mismas opiniones de Ezequiel Moldes: *“Los artistas vascos tienen el noble afán de crear una escuela y han empezado con gran anhelo a construir ya los cimientos. Pero a juzgar por lo que he podido apreciar en este certamen, la cimentación es un tanto falsa y el edificio que tratan de levantar me temo mucho que se venga al suelo en estrepitosa ruina, antes de estar terminado...”*

¿Qué se propone el paisajista Tellaeche al crear paisajes con esas casas que se derrumban y darlas una entonación inverosímil? Lo mismo sucede con las obras de Iturrino y las composiciones de Maeztu, de desproporcionadas figuras con entonaciones abigarradas y violentas.

*Que entiendan que ser originales no consiste en poner en la tela los colores de un modo extraño y desordenado, huyendo de todo aquello que responde a los preceptos que todos las escuelas han tenido y que tienen la base que les han sostenido como es el dibujo, buen gusto, entonación, armonías exquisitas y técnica razonada”, en “La exposición de artistas vascos”, *El Globo*, Madrid, 24-22-1916.*

(62) Francisco Alcántara, “La Sociedad de artistas vascos y su Exposición del Palacio del Retiro”, *El Imparcial*, Madrid, 20-11-1916.

(63) *Ibíd.*,

(64) Juan de la Encina, “El exotismo artístico”, *Hermes*, Bilbao, marzo de 1917.

(65) Juan de la Encina, “El exotismo y el arte vasco”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1917.

(66) José Francés, “Los artistas vascos”, *La Esfera*, Madrid, 18-11-1916.

(67) José Francés, “Los artistas vascos”, *El Año Artístico*, Madrid, noviembre 1916.

(68) Vid., *La Esfera*, Madrid, agosto de 1916.

(69) Ramiro de Maeztu, “Las virtudes vascas”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.

(70) Silvio Lago (Seud. de José Francés), “Los artistas vascos contemporáneos”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.

(71) Silvio Lago (Seud. de José Francés), “El Museo de Bellas Artes, de Bilbao”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.

(72) Juan de la Encina, “El Museo de Bilbao”, *Hermes*, Bilbao, 1918.

(73) Anónimo, “Algunas obras de artistas vascos”, *La Esfera*, Madrid, 9-9-1916.

(74) Juan de la Encina, “La Exposición Internacional de Bilbao”, *España*, Madrid, 1919.

(75) Juan de la Encina, “Notas sobre la Exposición de Bilbao”, *España*, Madrid, 1919.

(76) Juan de la Encina, “Los hermanos Zubiaurre”, *Hermes*, Bilbao, enero de 1917.

(77) Juan de la Encina, “El exotismo y el arte vasco”, *Hermes*, Bilbao, mayo de 1917.

(78) Juan de la Encina, *La Trama del Arte Vasco*, op. cit.

(79) Damián Roda, “Sobre arte vasco”, *España*, Madrid, 18-2-1920.

(80) Juan de la Encina, “Las tendencias del arte español contemporáneo”, *Hermes*, Bilbao, junio de 1917.

(81) Ballesteros de Martos, “La Exposición nacional de Bellas Artes”, *La Mañana*, Madrid, 30-5-1917.

(82) Arturo Mori, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El País*, Madrid, 30-5-1917.

(83) Francisco Alcántara, “Apertura de la Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, Madrid, 29-5-1917.

(84) José María Perdigón, “Esta mañana en el Retiro. La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Acción*, Madrid, 28-5-1917.

(85) Luis Oteyza, “Las primeras medallas de pintura”, *El Liberal*, Madrid, 1-6-1917.

(86) Respecto a este tema J. García Mercadal escribía: *“Nada más desigual que una pintura de los Zubiaurre, pues tanto da el uno como el otro. Junto a cosas admirables de ejecución y de espíritu, las cabezas de las figuras, hay otras dignas de ser airadamente rechazadas. Todo lo que queda en los cuadros, quietadas las cabezas. Por eso si yo llegase a poseer un cuadro de alguno de los Zubiaurre, cortaría las cabezas para guardarlas con el cuidado de verdaderas joyas, y quemaría el resto. Acaso guardase también algún pequeño trozo de paisaje, pero no siempre, y además apreciando lo que llegase a guardar en un sentido caricaturización... El sentido de la caricaturización se señala en el alargamiento desmesurado de las figuras y en la expresión de algunos rostros, en la inverosimilitud de ciertas actitudes, en el carácter de envaradas figuras de guiñol, trágicos fantoches, que tienen todos aquellos campesinos y marineros vascos.*

*Además, éste de los Zubiaurre es un arte estancado, igual el de ayer que el de hoy, y seguramente que el de mañana. Arte de patrón, de un mismo patrón que pudiéramos considerar como regla eterna. No hay en él nada que encierre transcendencia de ninguna clase, ni nada que sea nuevo, ni que indique la más somera variación... Se nos quiere convencer de que estas figuras y estos fondos son la más ajustada representación que pueden hallar las tierras vascas; pero si en el gesto y en el espíritu de los rostros estamos casi siempre conformes, en todo lo demás estamos siempre colocados en contradicción con semejante acierto”, en “Crónicas de la Exposición”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-6-1917.*

(87) Arturo Mori, “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El País*, 26-5-1917.

(88) Silvio Lago, “El pintor Fernando”, *La Esfera*, Madrid, 27-4-1918.

(89) Antonio de Hoyos y Vinent, “Las de Fernando”, *El Día*, Madrid, 23-3-1918.

(90) Juan de la Encina, “De Exposiciones. El ‘Arte Moderno’”, *La Voz*, Madrid, 30-3-1921.

(91) Cfr., Pilar Mur, “El papel del arte vasco”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p.73.

(92) J.Iribarne, “Del mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 28- 10-1918.

(93) Pilar Mur. “El papel del arte vasco”, op. cit.,

(94) Anónimo, “Conferencia de Juan de la Encina en el Salón de AI”, *La Época*, Madrid, 9-6-1925.

(95) *Ibid.*,

V. ARTE Y POLÍTICA EN ESPAÑA DURANTE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS DE 1917

V.1. INTRODUCCIÓN

Después de los últimos acontecimientos del s.XX, Europa vive inmersa en la llamada “Paz Armada”. El nuevo siglo abrió sus puertas hacia la expansión territorial por parte de las grandes potencias, situación que provocó el peligro de conflicto bélico. En efecto, apenas pasan cuatro años cuando asistimos a un periodo conflictivo que llevarían a la Primera Guerra Mundial. La primera crisis marroquí (1904-1906), la crisis bosniaca (1906-1908), la segunda crisis marroquí (1911) y las guerras balcánicas (1912-1913) provocaron rivalidades territoriales, económicas y psicológicas que dieron lugar, junto el asesinato del archiduque Francisco Fernando - el 12 de junio de 1914 -, a la Gran Guerra. Al comienzo de la ésta, Rusia, Francia, Inglaterra, Servia y Bélgica se enfrentan con Alemania-Hungría, manteniéndose neutral la mayor parte de los países.

El 30 de julio de 1914, *La Gaceta* madrileña publicó el decreto donde se declaraba la neutralidad española: “*El gobierno de Su Majestad se cree en el deber de ordenar la más estricta neutralidad a la súbditos españoles, con arreglo a las leyes vigentes y a los principios del Derecho público internacional*” (1). Con estas palabras Alfonso XIII pensó, por una parte, que la neutralidad mantendría a España fuera de la guerra, evitando así los horrores de ésta y, por otra, que supondría un beneficio en el terreno económico. Esta imparcialidad alarmó a la opinión extranjera, sobre todo a países como Francia e Inglaterra, puesto que en 1907 España había firmado los Acuerdos de Cartagena, y en 1913, durante las conversaciones entre M.Poincaré y el conde de Romanones, se convino que si por algún

motivo el status quo territorial cambiaba en el Mediterráneo y en las costas africanas y europeas del Atlántico, los gobiernos de Inglaterra, Francia y España tomarían medidas para la nueva situación.

Sin embargo, es importante preguntarnos qué motivó aquella neutralidad. En 1914 la Monarquía española había llegado a una situación límite. Pocos meses antes se había producido la división de los grandes partidos: los liberales, compuestos por la facción de Romanones y por la de García Prieto, y los conservadores, encabezados por Eduardo Dato. El panorama político de la Monarquía se iba complicando poco a poco con la aparición de la nueva derecha maurista y de la nueva izquierda, de los seguidores de Alba y de los reformistas de Melquiades Álvarez respectivamente. En mitad de este escenario nacería un núcleo rigurosamente intelectual formado por José Ortega y Gasset y por Azaña, con su “Liga de Educación Política”.

La realidad política había dividido a la opinión pública en aliadófilos y germanófilos. En 1915 escribía Rafael Altamira sobre la actitud española:

“En primer término, influía en nuestro ánimo qué consecuencia tendría para España el esfuerzo que significa entrar en guerra. El comprometido estado de nuestra Hacienda; el novísimo renacer de nuestra vida económica nacional en que están empeñadas las mejores fuerzas del país; el sacrificio que ya significaba el empeño de Marruecos, donde están retenidos los más de los elementos militares de que podemos disponer y que no cabe desamparar sin peligro, a menos de renunciarlos, cosa a que no parecen inclinarse quienes podían tomar esa determinación” (2).

Según la opinión de Manuel Cordero, la neutralidad fue “consecuencia no de un sentimiento pacifista, sino de la incapacidad política, de la debilidad económica y de la desorganización de nuestro país” (3). Sin embargo, esta neutralidad arraiga ya en el desastre de 1898, que había dejado reducida la acción colonial española a tan sólo el continente

africano. Hasta este año, España había sido una potencia ultramarina; ahora, el eje de su política se centraba en el Estrecho de Gibraltar. Marruecos suponía la extensión de su pasado colonial y venía a constituir la apertura de España en la política internacional. El desastre ultramarino de Cuba y Filipinas supuso una profunda crisis de conciencia a nivel nacional. En el mundo de la política se criticaba al Gobierno liberal, acusado de no haber sabido medir sus fuerzas en la guerra con los Estados Unidos, además de que comenzaban a surgir otras opiniones alejadas de los contenidos políticos. En consecuencia, la situación económica y militar no era la óptima, en aquellos momentos, para participar en una nueva guerra.

La familia real española también estaba dividida entre una reina inglesa, y la reina madre austriaca, y un rey que mantuvo siempre sus sentimientos ocultos, quizás por ello pudo conservar un equilibrio entre la opinión pública aliadófila y germanófila. El ideal de Alfonso XIII sobre su política exterior consistió en mantener, por lado, una buena relación con los estados vecinos y lejanos manteniéndose neutral, y por otro, la preocupación por los países hispanoamericanos y por las posesiones africanas.

En un principio, la postura de los partidos políticos fue mayoritariamente neutralista. El 2 de agosto de 1914, el Comité Nacional del Partido Socialista lanzaba un manifiesto contra la guerra. Sin embargo, dentro del mismo empezó a formarse una doble corriente, un grupo compuesto por Besteiro, Araquistáin, Pablo Iglesias... que manifestaban su simpatía por los aliados y otro, que consideraba el conflicto como un asunto exclusivo de países capitalistas. Ante este panorama la opinión pública se irá formando y dividiendo en aliadófilos y germanófilos. Éstos últimos - según José Abellán -

eran reaccionarios y partidarios de una política de autoridad en la tradición del viejo imperialismo español (4). Su ideología se basaba, principalmente, en las ideas de Vázquez Mella, excelente portavoz que veía en Guillermo II la victoria contra los franceses. Los germanófilos odiaban a Francia y todo aquello que representaba lo laico y lo republicano. Dentro de la sociedad española estaban representados por el Ejército - en especial la Marina -, el mundo eclesiástico - el alto clero -, los terratenientes, la alta burguesía (cerealista y olivera), los conservadores y gran parte de los políticos reaccionarios. Por el contrario, los aliadófilos eran mayoritariamente liberales, tolerantes y progresistas. No sentían simpatía por el espíritu prusiano y por ello Francia suponía todo su mundo. En palabras de Manuel Azaña los aliadófilos eran *“hombres que defendían a los aliados, conocían el papel histórico que estas dos naciones habían representado en la decadencia de la Casa de Austria y en la destrucción del poder de España que Fernando VI y Carlos III habían reconstruido después de la Guerra de Sucesión. Sabían perfectamente que Inglaterra había tomado parte principal en la destrucción del Imperio español, desde Canning a Salisbury, y había observado recientemente la conducta de Francia en Marruecos. Sin embargo, para ellos, Francia e Inglaterra luchaban por el liberalismo. No eran precisamente aliadófilos, sino antiprusianos, condenaban el sistema político que identificaban entonces con Prusia. La mayoría de ellos debía más a Alemania que a Francia y sentían mayor simpatía por la cultura, la filosofía y las letras de Alemania que por las de Francia”* (5).

Estas últimas palabras de Azaña nos pueden parecer extrañas; sin embargo, desde un punto de vista intelectual son ciertas. La tradición germánica estaba presente desde la filosofía inspirada en Krause o en los neokantianos hasta el derecho de Ahrens, la psicología de Wundt, la estética hegeliana, y la filología según Meyer-Lübke; en cambio

no existía en España casi nada - exceptuando la literatura - que tuviese orígenes franceses. Pertenecían a este segundo grupo principalmente la clase media, intelectuales (escritores, profesores, abogados ...) que a pesar de haber estudiado en las universidades alemanas veían en los aliados los representantes de la libertad y del derecho. La mayoría de ellos eran intervencionistas, creían que la guerra traería la paz social. Formaban parte de este grupo, además, la clase obrera, - la masa del pueblo -, la pequeña burguesía, una minoría del Ejército, el clero ilustrado, los financieros y la burguesía industrial de Cataluña y Bilbao. Desde un punto de vista político estaban integrados en el partido liberal, en los grupos republicanos, catalanistas y en los partidos de izquierda.

Al comienzo de la guerra, la neutralidad fue tan unánime que dió la impresión de germanofilia. La inmensa mayoría de los españoles eran “neutrales” lo que significaba que eran o bien germanófilos o bien que guardaban sus ideales por miedo a ser descubiertos. Un testigo de esta situación fue Rafael Altamira, quien nos aclara esta actitud: *“Nosotros mismos, los españoles, no supimos realmente a qué atenernos. Se juzgaba ligeramente, por impresión de sentidos. Las voces eran, casi exclusivamente, germanistas; los partidos aliados, callaban en su mayoría. El temor estribaba en dos razones; una, entorpecer la afirmación de neutralidad y otra, la razón táctica dirigida a no excitar a los germanistas, causando el efecto de reafirmar y empujar a muchos en la opinión inicial”* (6). La tensión era tal que como ha descrito Pabón: *“el español que seguía la contienda amaba sin freno a uno de los dos bandos en guerra, y de espaldas a toda solidaridad nacional, detestaba al español partidario del otro”* (7). Este comportamiento daría lugar al desarrollo de las llamadas “filias” y “fobias”.

Pero, ¿qué supuso la neutralidad? Durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial esta imparcialidad dio lugar a una serie de transformaciones en todos los ámbitos de la sociedad. Desde 1898 hasta 1913, España se encontraba en una fase de

recuperación, tras la crisis del s.XIX. A partir de 1914, la Península entra en el boom económico de la neutralidad, que supone un cambio en las estructuras económicas del país. El comercio exterior aumentó un 20 por 100 respecto a años anteriores, al tener que atender las necesidades de los países en guerra, abriéndose así nuevas expectativas para el mundo de los negocios. Los cambios económicos fueron tan grandes que se produjo una crisis social, preludio de otra, la política, que originó asimismo, a su vez, una situación “revolucionaria”. La burguesía progresista había buscado ayuda en el proletariado, pero éste se apoyó en la izquierda, mientras que los conservadores se decantaron por la derecha.

1917 fue el año cumbre de la crisis. Al mismo tiempo que la Monarquía intentaba evitar su final, nuevas fuerzas que habían ido cuajando en los años anteriores se sintieron fuertes para salir a la luz, hecho éste que propició la aparición de la intelectualidad española. La palabra “intelectuales” - según José Carlos Mainer - *“se forma sobre un material humano de escritores que no siempre escriben, de investigadores de campos inverosímiles por su limitación, de políticos y sócrates de café, de pequeñas cuanto legítimas soberbias y de unas gotas de esoterismo. Se refiere más que a corrientes y movimientos a una postura de opinión y guía política - a un elitismo -”* (8). El intelectual español tiene sus orígenes inmediatos en 1898 - con los procesos de Montjuich o con la batalla de Santiago de Cuba - identificándose con lo que Vicens Vives denomina “generación acumulativa del 98”.

Los últimos destellos de hombres revolucionarios y reformadores se encuentran en 1854, con la vuelta de Sanz del Río a Madrid; en 1868, con la creación de la *Revista de España*; y en 1875, fecha de la fundación de la Institución Libre de Enseñanza y el nacimiento de la novela moderna. Entre 1875 y 1917, el pensamiento intelectual fue madurando por dos motivos: la ausencia, en 1875, de una renovación burguesa

- consecuencia de un gobierno plutocrático - y la crisis del partido liberal, en 1881. Los intelectuales se convirtieron en la voz capaz de captar y difundir los problemas del país pero, para ellos, el mal de España era “- por encima de la injusticia social y de la falsificación del sufragio - la incultura, el desinterés secular por los problemas del espíritu, las cerriles raíces celtibéricas de nuestras costumbres” (9). Nos encontramos ante la “Edad de Plata”, en los afortunados términos de Mainer, medio siglo donde la creación intelectual, artística y literaria alcanzó las cotas más altas. La relación hombre-sociedad se hace patente junto con el sentimiento del “problema de España”, que se manifestará en la Liga de Educación Política y en la revista *España* y lo que para Ortega y Gasset fue, en su *Vieja y Nueva España* (1914), la existencia de dos Españas que viven juntas pero que son extrañas: una, la España oficial caduca y otra, la España vital, sincera y honrada.

A pesar de la neutralidad, la división entre germanófilos y aliadófilos se convirtió en una batalla ideológica, en la que la prensa y las revistas empiezan a jugar un nuevo papel. Si los intelectuales eran la voz ahora las revistas y la prensa se convierten en el vehículo defusor de sus ideas. El *Bulletin Hispanique* de 1917 explica la situación de las empresas periodísticas en la Península:

“... todas ellas se encuentran en un estado económico crítico, que se complica y se agrava, al faltar el anuncio extranjero. Prevalece el criterio del redactor jefe - aliado, francófilo - se busca dinero y se envían corresponsales a Francia, Inglaterra, Bélgica e Italia. El dinero comienza una política de tendencia aliada. Sin embargo, se acepta la tutela de las embajadas de Alemania y Austria por las empresas periodísticas. Lo que toma o forman parte de la política. En poco tiempo, Alemania se hace dueña en Madrid y en provincias de toda la prensa católica y conservadora. Armados de toda esta prensa, convencidos que la intención alemana es imposible, se disfrazan sus intenciones y halagan a la masa conservadora e ignorante, es una campaña neutralista ” (10).

Luis Araquistáin, director de la revista *España* entre 1916 y 1923, de la que nos ocuparemos más adelante, denunciaba en 1917 a la prensa germanófila: “*La prensa ha pretendido engañar y amedrentar a España desde comienzos de la guerra. El estado de terror infundido en su espíritu ha paralizado a nuestro país. En ocasiones brota un excesivo impetu, y se ciega ya a un desastre seguro, como aconteció a España en 1898. Se ha venido pintando con terroríficos colores el espectáculo de una Alemania invencible y vengativa, como un viejo dios de las batallas*” (11).

Desde comienzos de la guerra sólo dos diarios madrileños mostraron su tendencia aliadófila: *La Epoca* y *La Correspondencia de España* y, meses más tarde, *El Diario Universal*, *Heraldo de Madrid*, *Imparcial*, *El País*, *El Diluvio* (Barcelona), etc. Dentro de este grupo de prensa aliadófila hemos de destacar el gran papel que desempeñó la revista *España*, fundada el 29 de enero de 1915, por José Ortega y Gasset y sus redactores Ramón Pérez Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio d’Ors, Gregorio Martínez Sierra, Ramiro de Maeztu y Juan Guixé; entre sus colaboradores destacan las figuras de Miguel Unamuno, Luis Bagaría, Luis Araquistáin, Valle Inclán, Miguel Azaña, etc.

La revista había nacido bajo el estandarte “*del enojo y la esperanza, pareja española*” (12) pero también surgió como respuesta a los problemas de la nación y bajo la bandera del liberalismo. Los intelectuales aliadófilos fueron muy bien acogidos por la revista, exceptuando en ocasiones a Pío Baroja y Jacinto Benavente que defendían en sus escritos la causa alemana. La radicalidad de *España* hizo que su director, en 1916, cediera el puesto a Luis Araquistáin y desde entonces, Ortega dirigiría un nuevo periódico denominado *El Espectador*. El nuevo rumbo que tomó la revista la convirtió en el primer eslabón de la difusión aliadófila, así por ejemplo, el 8 de enero de 1917, aparecerá en sus páginas el texto aliadófilo más importante: “*La Liga Antigermanófila*”.

La propaganda aliadófila comenzó el 9 de julio de 1915 con la publicación de un manifiesto, por el que los intelectuales se unían a la causa aliada, a la que consideraban símbolo de libertad. Lo firmaban Azcárate, Buylla, Américo Castro, Cejador, Cossío, Goyanes, Lafora, Medinaveitia, Marañón, Menéndez Pidal, Ortega y Gasset, Pittaluga, Fernandez de los Ríos, Simarro, Turró, Unamuno, Zulueta, Falla, Turina, Vives, Ramón Casas, Romero de Torres, Zuloaga, Rusiñol, Julio Antonio, Clará, Alomar, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Azorín, Carnes, Ciges Aparicio, Grandmontagne, Amadeo Hurtado, Antonio Machado, F. de Maeztu, Martínez Sierra, Enrique de Mesa, Palacios Valdés, Pérez Galdos, Pérez Ayala y Valle Inclán.

La guerra europea fue la causa del levantamiento de estos intelectuales que se rebelaban así: *“Levantamos la voz para pronunciar nuestra palabra, con modestia y sobriedad, como españoles y como hombres... España, por el apocamiento de los políticos responsables, apareciera como una nación sin eco en las entrañas del mundo... Y así, estamos ciertos de cumplir un deber de españoles y de hombres declarando que participamos, con plenitud de corazón y de juicio en el conflicto que trastorna al mundo”* (13).

El *Bulletin Hispanique* nació como un movimiento francés interesado por lo hispánico, pero también pretendió ser una “entente intellectuelle” con España. En el número de enero-marzo de 1915, Alfredo Morel Fabio es el autor de la primera alusión a la guerra, criticando un manifiesto firmado por intelectuales alemanes que aludían a la brutalidad de los soldados belgas. En su número III de julio-septiembre de este mismo año se reproduce el manifiesto de los intelectuales españoles del que hablamos anteriormente, publicado también en *Le Journal* (5 de julio de 1915) y en la revista *España* (9 de julio de 1915). En 1916, se recogen los testimonios de germanofilia y

francofilia basados en documentos e informes del Comité Internacional de Propaganda Aliada. En ese mismo año, como complemento a los manifiestos propagandísticos se organizan las llamadas misiones intelectuales que consistían en demostrar la supremacía francesa durante la guerra, a través de la moral, lo intelectual y lo científico.

La primera referencia aparece en el número III de 1916, bajo el título “Nuestra misión en España”; sin embargo, no será hasta 1916, cuando se celebre la más importante de todas. La misión partió de Francia el 17 de abril, visitando gran parte del territorio español; y a ésta le siguió otra, española, presidida por el duque de Alba y algunos intelectuales como Manuel Azaña, Menéndez Pidal y Miguel Blay. Tras una breve estancia en San Sebastián, los miembros de esta misión francesa - el filósofo Henri Bergson, el organista de San Sulpicio, el naturalista y secretario de la Academia de las Ciencias de París, Edmundo Perrier y el historiador M. Imbert de la Tour, llegaron a Madrid, procedentes de Burgos. Fueron recibidos por una gran comisión compuesta por numerosos catedráticos, artistas y miembros del Ateneo madrileño. Entre los que destacan el marqués de Valdeiglesias, Aureliano de Beruete, Eduardo Gómez de Baquero, Luis de Hoyos, Amadeo Vives, Manuel de Falla, Miguel Blay, Julio Romero de Torres, Eugenio de Rivera, el conde Casa Valencia, Morente, Ajuria, Barcia y Angel Guerra (Betancort). Los días siguientes se les dedicaron numerosos actos en su honor, como recepciones en la Residencia de Estudiantes, y en la Casa de Tournié, ésta última organizada por los directores del Instituto Francés de Madrid (14); además de algunos banquetes como el del Palace Hotel en honor a los cuatro intelectuales franceses, el 7 de mayo de 1917, con la asistencia de Benlliure, Araquistáin, Manuel de Falla, Ortega y Gasset, Zulueta, López Ballesteros, Ramón Pulido, Fabian Vidal, Mateo Inurria, etc.; a

su vez, éstos realizaron numerosas conferencias como la del doctor E. Perrier en el Paraninfo de la Universidad Central sobre “La decadencia de las razas y su pretendido fin” (15), las del filósofo Bergson sobre “El alma humana” y “La Personalidad” (16), la del académico de Bellas Artes de París M. Widor, la de M. Perrier sobre “El Instinto” y la de M. Imbart de la Tour sobre “Juana de Arco”, las tres últimas en el Ateneo de Madrid (17).

Por su parte, la prensa germanófila pretendió justificar los errores alemanes o suavizarlos dando una mayor importancia a las victorias alemanas; al igual que los aliadófilos, dieron a su cultura la propaganda que creyeron necesaria. Los principales periódicos que la formaban fueron *La Tribuna*, *El Debate*, *El Correo Español*, *La Correspondencia de Militar*, *La Acción* y, en ocasiones, *El Día* y *ABC*.

V.2. LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS: EL ARTE COMO MANIFIESTO POLÍTICO EN LA ESPAÑA DE 1917.

En julio de 1914, Alfonso XIII se apresuró a declarar la neutralidad española. De este modo pretendía que España se mantuviera alejada del conflicto europeo. Sin embargo, un gran número de voluntarios españoles partieron hacia las líneas de fuego. Los Imperios centrales fueron sitiados pero quedaron algunas vías de comunicación, como las de Italia y Suiza, por las que se pudo acceder a suelo alemán. No fueron muchos los neutrales que se unieron y lucharon por la causa alemana; por el contrario, a los ideales franceses se unieron miles de extranjeros, entre ellos los legionarios españoles. Podemos citar un artículo publicado en *El Mundo* por su corresponsal en París, Paul

Almarza, quien declaraba: *"En los primeros días de la movilización se presentaron 9.000 voluntarios españoles. Se alistaron unos 1.200 catalanes y una expedición de gente escogida vino de Tolosa, pagándose el viaje de su bolsillo"* (18).

Nuestro supuesto Gobierno neutralista no podía permitir que se diera demasiada importancia a la intervención española en la contienda, ya que esto implicaría la adhesión de España a la causa francesa. Por ello, hasta cierto punto se mantuvo en silencio. El testimonio del legionario Luis Alvarez Cedrón nos relata en una carta dirigida a Araquistáin el abandono que estos soldados sufrían:

"Personas del prestigio del Sr. Lerroux, de Emiliano Iglesias y de tantos otros que no enumero por no hacer esta carta interminable, lo sabían. Lo que pasaba era que esos elementos creían cumplir con su deber escribiendo un artículo, perorando delante de media docena de amigos en una mesa de café, haciendo gala de su oratoria y de su lirismo en el Paralelo de Barcelona y en la Casa del Pueblo de la calle Aragón; y nos juzgaban como aventureros y nos despreciaban" (19).

El mundo de la cultura también se había quedado mudo: *"Los voluntarios españoles - continuaba el legionario - nos encontrábamos olvidados de aquellos que estaban en el sagrado deber de no olvidarnos. Me refiero a los que con la pluma o la palabra se declararon paladines de la causa de Francia desde el momento en que estalló el actual conflicto europeo. Ni una frase de aliento, ni una palabra de esperanza, nos ha llegado de ellos en dieciocho meses"* (20).

Este silencio se romperá cuando el cronista de *El Imparcial*, Mario Aguilar, comience a escribir sobre los legionarios españoles. Aguilar reconoció el abandono de éstos por parte de la prensa española: *"Nadie ha tenido en la prensa para los voluntarios españoles en Francia ni fervores ni curiosidades, los que como Ramiro de Maeztu podían levantarlos sobre prosas pindáricas, no supieron de ellos o los tomaron por tropa de munición que la vida turbulenta llevó a la guerra"* (21).

La misión de este cronista consistió en comunicar los esfuerzos y las hazañas de estos legionarios a la opinión pública (22). En 1916 escribió:

“Estos hombres, después de seis meses de trincheras y de haber destacado una compañía a Iser, realizaron la ofensiva iniciada el 8 de mayo de 1915 en el Artois. Conquistaron La Tarquette, Neuville... Se les concede un descanso y pasan a Alsacia, a Montbidier, Joffre los revista, ensalza a los garibaldinos y a los españoles, condecora a muchos de éstos, pone la Cruz de Guerra en la bandera de la legión y parten otra vez a las trincheras de la Campaña. Allí el comandante Rousset, envía una sección catalana para luchar. El capitán grita ¡Viva Francia! y luego ¡Viva España!, ¡Viva Cataluña!” (23).

También, estos legionarios fueron ensalzados por los propios franceses; León Rollin relató al semanario *España*: *“El 9 de mayo de 1915, cuando yo salía de las trincheras del frente a Carency, pueblo que debíamos tomar poco después en rudo combate, a la derecha de mi regimiento, los legionarios españoles, se lanzaban como leones en dirección de Givenchy”* (24).

Estos legionarios que derramaron su sangre en Francia, en Bélgica, en Macedonia... ¿por qué lucharon? Las palabras de uno de ellos quizás nos puedan responder a esta pregunta: *“No fue solamente nuestro amor por Francia, a esta Francia tan grande, madre de la libertad y de la civilización y de la justicia, lo que nos impulsó a alistarnos en los ejércitos de la República; fue algo más grande, fue nuestro infinito amor a España, fue nuestra creencia honrada de que el triunfo de los aliados significaba para nuestra patria lo que para la sociedad antigua significó el triunfo del Cristianismo”* (25).

Muchos de ellos fueron considerados aventureros o románticos en busca de causas perdidas; sin embargo, se sintieron embajadores de España en las trincheras que - según Fabian Vidal - *“aceptaron solidaridades radicales, sentimentales y éticas, con un gesto, desembrida el potro de su albedrio, para que se lance en carretera vertiginosa por las anchas llanuras*

del ideal inasequible. En todo hombre hay un cosmopolita que mira más allá de los límites fronterizos y toma mentalmente partido en todos los conflictos que dividen, suceden y desgarran a los humanos" (26).

Otros sintieron el resurgimiento de la apagada llama del 98, como opinaba Mario Aguilar: *"Toda una tradición belicosa de esta raza que resucitaba voluntarios de la guerra de Inglaterra, voluntarios de D. Carlos, voluntarios de la Guerra de Cuba y ahora voluntarios de Francia"* (27). Como dijimos, las crónicas de Mario Aguilar fueron el punto de partida del tema que nos ocupa en este apartado: La Exposición de legionarios de 1917.

El propósito de esta Exposición nació como consecuencia de la indiferencia que, en un principio, habían sufrido los legionarios españoles. En 1916 aparecen en la revista *España* los motivos por los que se pensaba realizar esta muestra, Luis Araquistáin escribía:

"Galopan hacia nosotros los días de Navidad. Son esos días en que todo el tejido sentimental de la vida doméstica se remueve y adquiere intensa animación en la conciencia. Son los días en que más sufren los soldados... ¿No sería posible llevar a ellos una emoción doméstica? ¿No habría modo de enviar a los legionarios españoles un adecuado regalo de Navidad?" (28).

La idea había surgido de un grupo de escritores y artistas que pretendían organizar una Exposición - en un principio, de dibujos - y destinar sus beneficios a un regalo de Navidad para los legionarios españoles. El 9 de noviembre de 1916 comenzaron los preparativos. La prensa fue uno de los vehículos más importantes para la difusión de la noticia. *El Liberal*, uno de los periódicos de más tirada en Madrid, publicó en su portada el llamamiento de Araquistáin a los españoles: **"UNA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA: A BENEFICIO DE LOS LEGIONARIOS ESPAÑOLES"**. Siete días más

tarde, el mismo texto se reproducía en el semanario *España*. Luis Araquistáin invitaba a todos los españoles a unirse al acto, al mismo tiempo que presentaba a los organizadores de la Exposición, como algunos artistas, Bagaría y Romero de Torres; críticos de arte como Ramón Pérez Ayala y José Francés, así como anunciaba la participación de algunos dibujantes franceses.

La Exposición había sido concebida con un matiz nacionalista, es decir, sus componentes serían artistas españoles y los lugares en que se expondrían serían Madrid y Barcelona, por ser éstos los centros de mayor actividad artística en España. Sin embargo, la Exposición tomó nuevos rumbos: el director de *Le Journal* de París, M. Charles Humbert, había conocido la noticia y tenía interés en colaborar. Su corresponsal León Rollin escribió una carta a Luis Araquistáin para comunicarle el deseo de la participación francesa en el muestra. Esta carta se publicó al día siguiente de ser recibida - el 16 de noviembre de 1916 - en España, en *La Correspondencia de España*. *Le Journal* de París había pedido la colaboración a grandes dibujantes franceses como Forain, Steinlen, Abel, Faivre, Poulbot, Leandre, Willtte, Louis Morin, Herman-Paul, Maurice Neumont y Jean Weber para su participación en Madrid y además ofrecía su salón parisino para clausurar la Exposición, de modo que la muestra adquiriría un valor internacional. Los fervientes deseos franceses por su acercamiento a España mostraban una nueva “misión intelectual”.

Paralelamente a la Exposición, el semanario *España* organizó una suscripción a favor de los legionarios españoles, como complemento de la Exposición de arte que estaba destinada a todos aquellos españoles que no pudieran asistir a la exhibición. Para

la revista, este acontecimiento suponía: *"El lazo ideal que vincule a los españoles que combaten en Francia por valores universales, con todos los españoles que aquí les acompañan en espíritu"* (29).

Todos los donativos fueron anotados y registrados en las columnas de la revista *España*, abriéndose una lista, el 16 de noviembre, con cien pesetas que aportaba la redacción. La suscripción duró siete meses, y cada semana *España* le dedicaba un apartado. Allí fueron apareciendo los nombres más variopintos de la sociedad española, además de personalidades conocidas como Ignacio Zuloaga, el duque de Alba, Rucabado, Joaquín Sorolla... También contribuyeron a esta aportación numerosas organizaciones del país como el Comité de Dames Françaises de Madrid, la Casa de la Democracia de Valencia, Centro Republicano de Cullera, Sociedad Francesa de Beneficiencia de Huelva y de Zaragoza, las Escuelas Laicas de la Casa de la Democracia de Valencia, la Junta Directiva del Centro Democracia de Valencia, Círculo Reformista de Santander, el Casino y Juventud Republicana de Bilbao, la Liga Antigermanófila de Zaragoza, etc. La noticia se había extendido por toda España, los periódicos aliadófilos habían realizado su misión y sus lectores se habían sumado en masa a la causa. El 17 de mayo de 1917 quedó clausurada la suscripción. La suma recaudada fue de seis mil ciento cuarenta y cuatro pesetas con veinticinco céntimos, cantidad que en un principio se quiso destinar a víveres para los legionarios, pero se consideró más oportuno destinarlo en metálico. La entrega fue realizada al propio embajador de Francia.

Los numerosos acontecimientos que rodearon a la Exposición de Legionarios desde sus iniciales propuestas, en 1916, hasta su clausura en 1917, ofrece muchos otros aspectos que analizaremos a continuación, que hemos denominado antecedentes. El desarrollo de una supuesta política neutral en sus relaciones tanto franco-españolas como

hispano-germanas durante la Primera Guerra Mundial nos refleja un panorama bastante complicado cuyo punto de mira se centraría en las actuaciones, por un lado, del Gobierno Central, principalmente a cargo del Ministro de Gobernación, Ruiz Jiménez y del Ministro de Estado, A.Gimeno y por otro, de la embajada alemana, cuyo principal protagonista sería el llamado “Príncipe de Ratibur”.

Asimismo, un desenfrenado ritmo de fobias y filias que dividen a la sociedad española y se manifiestan, en un primer orden, en actos propagandísticos de carácter periodístico (30), manifiestos (31), películas, conferencias, manifestaciones (32) y reuniones públicas (33). Por último, el establecimiento de una conjunción práctica entre el Arte y la Política, que tendría sus primeras manifestaciones en exposiciones aliadófilas como la del pintor holandés Raemaekers, la muestra belga a beneficio de los artistas belgas, o germanófilas como la del Salón Iturriz por artistas españoles entre ellos Bagaría, Bartolozzi, Penagos, Cerezo Vallejo, Vivanco, Alcalá del Olmo, López Rubio o Varela de Seijas.

De esta manera, y ante estos antecedentes, podríamos considerar la Exposición de legionarios como una de las primeras - si no, la primera - muestra concebida con un fin claramente político en donde intervendría una gran parte de los artistas españoles. Fue el germen que daría vida, como veremos a continuación, a una nueva organización política: La Liga Antigermanofila, la cual vino a ser el campo de batalla ideológico que enfrentó a las dos grandes potencias que gobernaban España: por un lado, la fuerza latente alemana y por otra, la postura representativa por el Gobierno español acogido en sus dificultades al Código Penal y sus artículos. Con el éxito del primer acto, el organizador de la exhibición de legionarios, Luis Araquistáin, introduciría su segundo y

más importante, la constitución de una nueva fuerza: La Liga Antigermanófila, que actuaría en toda España contra los germanófilos. Por último, el golpe de efecto que supondrá la tercera actuación, “El discurso de Unamuno”, en el que definitivamente sacaría a la luz su proyecto aliadófilo.

De igual manera, la Exposición de legionarios supondrá una nueva misión intelectual francesa. Vendría a ser la primera Exposición de cooperación franco-española que desarrollaría su actividad artística en los años de la guerra europea, que tuvo como antecedente la exposición belga, por estar ésta organizada por miembros relevantes de la intelectualidad y artistas españoles, pero no por sus participantes - a diferencia de la de legionarios, en su mayoría españoles -, que fueron todos ellos representantes del pueblo belga, tónica que por aquel entonces se practicaba en Europa, siendo ejemplo de ello la Exposición celebrada en el Museo de Luxemburgo por artistas franceses participantes en la guerra, en abril de 1917 (34). Poco después se celebraría, en España, la Exposición de Arte Francés en Barcelona (23 de abril de 1917), con claros fines aliadófilos (35), la Hispano-francesa de Madrid en 1918 (36), la del Petit Palais, y la de Zaragoza (20 de mayo al 22 de junio de 1919).

Dentro de nuestro ambiente artístico español, podemos considerar la Exposición de Legionarios como la primera Exposición a nivel nacional en la que participan la mayoría de los representantes del arte español de primeros de siglo. Curioso es encontrarnos a los representantes de las tendencias más progresistas del arte español: Torres García, Celso Lagar, Arteta, Zubiaurre, Maeztu o Arrúe, Sunyer, Vázquez Díaz... o la escultura de Gargallo, junto a pintores consagrados en tendencias que se habían

quedado en un plano más tradicionalista como Sorolla, Ramón Casas, Romero de Torres, Rusiñol, Anglada Camarasa, Clará, etc.

Mientras duró la Gran Guerra, la obra por los legionarios españoles se convirtió en asociaciones o el comités franco-españoles como el Patronato de Voluntarios Españoles de la calle Viriato, 9 de Madrid, presidido por Duque de Alba, vicepresidente, Rafael Altamira, vocales, Juan Pérez Caballero, Eduardo López Navarro, marqués de Valdeiglesias, José Villegas, Jacinto Octavio Picón, Manuel Azaña, Gonzalo Bilbao y otros (37) .

V. 3. ANTECEDENTES A LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

La localización de esta Exposición de legionarios aporta datos imprescindibles para la historia contemporánea de España y, en concreto, sobre las relaciones arte y política durante los años de la Gran Guerra. Sin embargo, el desarrollo de esta Exposición no fue el único acontecimiento al respecto. La neutralidad del Gobierno español se había convertido en punto de mira de toda una sociedad mayoritariamente aliadófila donde primaba el apoyo a todos aquellos aspectos relacionados con Francia y sus aliados, por el contrario, se percibía una oposición contra los que se unían con Alemania. Como ya vimos anteriormente, ejemplo de ello fue el nacimiento de las misiones franco-españolas o el papel desempeñado por algunos diarios o revistas como la dirigida por Luis Araquistáin: *España*.

Al margen de esta Exposición a beneficio de legionarios españoles surgieron otras iniciativas con el mismo fin aliadófilo o similar, concentraciones, conferencias, o

incluso otras exposiciones como la del pintor Raemaekers o la Exposición belga, de las que hablaremos en otro apartado. Ahora, pasaremos a analizar cuáles fueron estos tipos de acontecimientos y qué repercusiones tuvieron en los Gobiernos, tanto el español como el alemán, éste último representado por su embajada en Madrid.

Las advertencias, por parte de la embajada alemana no fueron aisladas, ya que desde el comienzo del conflicto europeo se habían ocupado de rescatar todos aquellos artículos de prensa, dibujos o actos que aludieran negativamente al emperador alemán, Guillermo II. Así quedó recogido en los numerosas querellas “*presentadas por la Fiscalía de la Audiencia de Madrid contra la Prensa por ataques al Emperador de Alemania, a su Nación y a su Ejército*” (38). De ellas podemos destacar las que fueron seleccionadas por la propia embajada alemana por representar injurias al emperador y a la nación alemanes. En el mes de agosto de 1914, poco antes del inicio de la guerra, fueron escogidos del diario *España Nueva*, el artículo “Emperadores homicidas” y de *El Socialista*, “La derrota del Imperialismo” y “Las aves de rapiña”; en el mes de septiembre, en *El Radical*, “Desfigurando la verdad”, “Lo que es Alemanis”, “El bandalismo Alemán” y “La demencia de Guillermo II”; de *El Socialista*, “Abajo el Imperialismo”; *España Nueva*, “Estilo europeo”, “¡Oh la honesta Germania!” y “El que no se consuela...”; del año 1915 fueron destacados los comentarios del *ABC* (39), “Las caricaturas de la guerra”; *El Radical*, “Por la libertad y por la civilización”, “La acción de Alemania”, “La locura de Guillermo”, “Toda España contra Alemania”, “El crimen de Alemania”, “Insensatez o principio del fin”, “Por la patria y por el ideal”, “Viboras y viboreznos”, “Profecía sobre el fin de Alemania” y “Hombres y cosas”; de *España Nueva* (40), “Injurias en la publicación de una caricatura a la nación alemana”, “Chirigotas imperiales”, “El crimen

organizado”, “Diario del Conde Axil Von Schvnig”, “La voz de la sangre”, “El emperador andando”, “El Kaiser juzgado por un alemán”, “Dormiré tranquilo”, “Guillermo II en la intimidad”; de *Los Bárbaros*, “Francófilos”; y de *El País*, “Mi viaje al frente de la guerra”; de *La Acción Socialista*, “El nuevo Júpiter”; de *El Socialista*, “El mar”; de *El Fusil*, “El Kaiser condenado”; de *Los Sucesos*, “La barbarie alemana”; de *El Liberal*, “Dos alemanes en la calle de Juan de Mena”; y de *Heraldo de Madrid*, “Ante la gran batalla”; además de la supervisión de dibujos injuriosos contra Alemania y el emperador publicados en los diarios *España Nueva* (28 de febrero, el 4 de abril y 13 de octubre, de 1915) y *El Bobo de Coria* (el 2 de marzo de 1915) (41).

Además de los diarios madrilenos, el resto de las provincias españolas se sumaban a la causa aliada publicando en numerosos periódicos artículos injuriosos sobre Alemania como *El Norte de Bilbao* (enero de 1915), *La Voz de Guipuzcoa*, *El Pueblo de Valencia* o *El Noroeste Oviedo* entre otros. No obstante, los rotativos de la capital a partir de 1915 comienzan diversas campañas contra Alemania como *El Parlamentario* (diciembre de 1917 y enero de 1918), *El Sol* (de enero a marzo de 1918) o *El Liberal* (diciembre de 1917) por lo que la embajada alemana tomaría medidas de represión (42).

La guerra propagandística había comenzado, de ello daba buena cuenta, el 12 de julio de 1916, el embajador de Alemania al ministro de Estado español:

“... Esta indiscreta reserva de la propaganda alemana no se debe en modo alguno a la falta de documentos relativos a los horrores cometidos por los adversarios de Alemania sino que están dictados exclusivamente con el respeto que nos merece el pueblo español al cual Alemania quiere convencer de la justicia de su buena causa por la fuerza de los hechos y no enculcándole un odio artificial contra sus adversarios... De continuar esta propaganda desenfrenada e incompatible con la neutralidad de España, me vería obligado a renunciar a la reservada hasta ahora... e iniciar una campaña de las más

encarnizadas contra los calumniadores de nuestro honor dando a la más amplia publicidad con todos los medios a mi alcance...” (43).

Este ultimátum encubierto al Gobierno español provocó en cierta manera el cierre de otros muchos actos por atentar con la neutralidad que marcaban los alemanes. Otro de estos actos prohibidos se refiere a un artículo que hemos citado con anterioridad, publicado en la revista *España*, el 7 de diciembre de 1916, dedicado a las palabras de un legionario, llamado Luis Alvarez Cedrón, quien se quejaba del abandono que éstos habían sufrido por parte de personalidades como Emiliano Iglesias; pues bien, cinco días más tarde, *El Liberal* de Barcelona anunciaba un nuevo acontecimiento dedicado a los legionarios españoles, organizado precisamente por Emiliano Iglesias. Se diría que en la conciencia de algunos hombres surgió un sentimiento filántropo hacia estos soldados. Una vez abierto el camino, algunos consideraron oportuno una mayor dedicación a los combatientes de la que habían recibido. Emiliano Iglesias se dirigía con estas palabras al pueblo barcelonés:

“Preocupado por la situación de los hermanos que luchan por la libertad del mundo en las trincheras del sagrado suelo de Francia... he pensado realizar un beneficio el próximo domingo en la Casa del Pueblo, asilo de toda noble idea, a cuyo fin he tenido ya la graciosa colaboración de los más eminentes artistas del Liceo. El beneficio será una velada... para la que lo más notable de nuestras letras será invitado a que preste su precioso concurso a esta fiesta de enaltecimiento del heroísmo hispano y de rendida admiración al romanticismo de unos valientes enamorados de los más bellos ideales” (44).

No faltaron calificativos de honor para estos legionarios: *“en nuestros hermanos - continúa Emiliano Iglesias - que luchan en las trincheras, se asocia el esfuerzo de nuestros grandes hombres y la calurosa y entusiasta adhesión del pueblo, deseoso de exteriorizar su simpatía por estos insignes caballeros del ideal, testimonio inmortal de la grandeza de la raza” (45).*

Sin embargo, el festival a favor de los legionarios españoles no llegó a celebrarse. El 14 de diciembre de 1916, el sr. Suárez Inclán no autorizó el acto por considerarlo peligroso, ya que podría ser la chispa que avivara el fuego de numerosos incidentes, entre las distintas opiniones germanófilas y aliadófilas. No podemos olvidar la huelga general que había sido convocada unos días antes y que tendrá lugar después de la celebración del acto.

Otro de estos actos fue el relacionado con el escritor belga Maurice Maeterlinck y su llegada a Madrid el 8 de diciembre de 1916. Conocido por el público madrileño desde hacía algunos años por la celebración de varias de sus obras interpretadas por su esposa, la actriz Georgette Leblanc, venía con una "*alta misión patriótica*" (46), que consistía en dar una serie de conferencias públicas junto a su esposa en España, principalmente, en los dos centros de mayor apoyo a los aliados, Madrid, el día 10 de diciembre (47), sobre el llamamiento de los obreros belgas a los españoles que desde hacía algún tiempo venían reivindicando sus derechos (48) - hasta el punto de publicar su propio Manifiesto obrero por el Comité Nacional de la Unión General de Trabajadores (49) -, y el 13 su esposa, ambas en el Ateneo madrileño y más tarde, en Barcelona. Según el diario aliadófilo *La Correspondencia de España*, el matrimonio belga se proponía "*mostrar ante los españoles toda la grandeza y al mismo tiempo toda la desventura de la Bélgica heroica, su país nativo, víctima infortunado, pero con gloria de la guerra. Ninguna voz más elocuente ni prestigio más alto para hacer que los belgas admirables, sean conocidos, y por tanto estimados y admirados en España*" (50).

Entre ambas fechas se organizó otra conferencia sobre el mismo tema en el salón-teatro de la Casa del Pueblo de Madrid pero que no llegó a celebrarse por haber sido

prohibida por el Gobierno. La reacción de sus asistentes fue unánime y se provocaron numerosos incidentes, que fueron relatados en los diarios aliadófilos:

“... había despertado tal curiosidad esta conferencia, que no bajarían de cuatro mil las personas que acudieron a la Casa del Pueblo... Cuando mayor era la impaciencia y se esperaba que el gran poeta llegaría de un momento a otro fueron fijados unos pasquines con el aviso de que la conferencia había sido prohibida... Lanzó alguien la idea de hacer manifestación ante el hotel en que Maeterlinck se hospeda... en masa, se pusieron en movimiento, y sin más organización, ni más propósito que expresar sus simpatías hacia Bélgica, se organizó una manifestación... Nos dirigimos en esta forma al Palace Hotel, y allí aparecieron guardias de Caballería e Infantería que, sin previo aviso, desenvainaron los sables, y cargaron sobre nosotros, obligándonos a disolvernos. Allí sí se dieron algunos gritos; pero no creemos que merecieran sanción alguna, pues no se oyeron más que las voces de ‘¡Viva Maeterlinck!’ y ‘¡Viva Bélgica!’...” (51)

Lo más importante, replicaba uno de estos periódicos, era la ineficacia de esta prohibición, ya que la conferencia del poeta belga había sido publicada con anterioridad (52), de modo que esos incidentes no hicieron sino dar mayor propaganda al poeta belga e incluso la publicación de nuevo de la conferencia. Maurice Maeterlinck fue uno de los muchos conferenciantes que llegaron a una España neutral en busca de simpatizantes aliadófilos; otros de ellos fue el americano Mr. Whitney Warren, miembro del Instituto de Francia, que dió otra de estas disertaciones sobre “El deber de los neutrales”. En ella expuso la amenaza del pueblo alemán y la misión de los países neutrales con los que estaban en conflicto (53). Como tantas otras veces, el Gobierno alemán, a través de sus portavoces en Madrid, principalmente el embajador Ratibur, se hicieron eco del acontecimiento y lanzaron sus quejas, el 13 de enero de 1917, al Ministro de la Gobernación:

“Nuevamente ha sido autorizada en Madrid una Conferencia de propaganda aliadófila que ha dado lugar a ofensas contra mi país. Se trata esta vez de un propagandista americano, el Señor WHITNEY-WARREN, quien habló ayer en el Ateneo. Tengo la honra de pedir a V.E., que se sirva impedir otras conferencias análogas de este Señor y le agradecería que en adelante fueran suprimidas antes de ser iniciadas semejantes manifestaciones ofensivas” (54).

V.3.1. EXPOSICIÓN DEL DIBUJANTE HOLANDÉS RAEMAEKERS

El día 8 de noviembre de 1916 se inaugura la Exposición Raemaekers en Madrid (55), en la calle del Príncipe, n.1 (Centro Agrario, cuyo director era Basilio Alvarez), organizada por el escritor Iglesias Hermida (56). La relación del escritor con el artista Raemaekers había nacido hacía poco tiempo, tras un viaje a Biarritz el verano pasado - según cuenta el periodista José Pérez Rioja -, donde *“pisó los umbrales de una casa de juego, y la suerte favoreció a unas monedas que desde su bolsillo resbalaron por el tapete verde. Ganó unas tres mil pesetas, y como quiera que simpatizaba con la obra de Raemaekers, decidió adquirir con aquel dinero una colección de dibujos de este dibujante, que, según noticias facilitadas por un gran amigo mío, trataba de vender en esta plaza un editor francés” (57).*

Una vez comprada esa colección de Raemaekers (58) compuesta por casi cien dibujos, Iglesias Hermida preparó la primera muestra en la Península, concretamente en San Sebastián - en la plaza de la Independencia, junto al Casino -; después, sería la capital de España, sin fines lucrativos, ya que la invitación era libre y tras su cierre regalaría los dibujos al Museo del Prado (59). Apenas abierta, fue clausurada la Exposición de dibujos. La embajada alemana había iniciado desde hacía tiempo sus quejas al Ministro A. Gimeno, una de las primeras - fechada el 2 de septiembre de 1916 -

se relacionaban con la muestra, anteriormente mencionada, de San Sebastián (60). Sin embargo, la Exposición Raemaekers en Madrid iba a suponer grandes trastornos para el Gobierno español. Las amenazas constantes de los alemanes pondrían a España en una difícil situación ante un pueblo dividido entre aliadófilos y germanófilos. Dos días después de abrirse la muestra de dibujos, el embajador alemán, Ratibur, mandaba, el 11 de noviembre de 1916, un comunicado urgente al Ministro A. Gimeno en el que reclamaba que el Gobierno español pusiera medidas ante los agravios que se hacían contra el emperador, Guillermo II. La exposición de dibujos de Raemaekers suponía, además, para los alemanes, un proyecto de continuidad con la de San Sebastián y por tanto, un indicio de expansión propagandística aliadófila al resto de España (61). Tras esta nota, el Gobierno alemán continuó presionando al español. Unos días después, el 14 de noviembre, Ministerio de Gobernación recibía otra queja instando al cierre inmediato de la Exposición Raemakers ya que atentaba a la neutralidad de España y objetando que la culpa era de los poderes españoles:

“... cuales hayan podido ser las consideraciones o motivos que han determinado a las Autoridades a permitir esta exposición - que en vista de las tendencias conocidas del autor de esos dibujos y del reclamo que los aliados no cesan de hacerle - me parece están en estrecha contradicción con la neutralidad que profesa el Gobierno Real... Protesto con toda mi energía contra toda exposición aquí en la Capital así como en otras localidades del país de semejantes ‘productos de arte’ insultantes, y solicito la clausura inmediata de la exposición actual que no puede dejar de ser considerada como publica puesto que el acceso a ella es libre a todo el mundo con o sin invitación...” (62).

Este mismo día se clausuró la muestra y la reacción pública no se hizo esperar. Todos los diarios aliadófilos publicaban lo sucedido y pedían responsabilidades al Gobierno, mientras que los periódicos germanófilos la comparaban con otra Exposición

de caricaturas españolas germanófilas celebrada en el Salón Iturriz poco antes, que también había sido cerrada. Los primeros consideraban un atropello el cierre de la Exposición de dibujos de Raemaekers a comparación de las caricaturas germanófilas ya que éstas: *“se mostraban clara y hasta agresivamente contrarias a la expresadas por Raemaekers”* (63). Otros concurrían en sus artículos como “un exceso de debilidad” por parte del gobierno español ante las amenazas del alemán:

“El fracaso ruidoso que corrió hace unos días una Exposición de Germanofilia, instalada en un local de esta corte. Esto constituía una demostración muy clara y muy terminante de los sentimientos del pueblo español. Y los interesados en que la voz de España no se deje oír con toda su potencialidad, trabajaron denodadamente, desesperadamente, con objeto de que los dibujos de Raemaekers no siguiesen siendo admirados. ¡Y a quién podía interesar directamente que el entusiasmo del pueblo español por los dibujos de Raemaekers no prosperase! Pues a esa plaga de germanos que ha caído sobre nuestra nación como moscas sobre panal... Debilidad que a estas horas tiene todo alborozados a esos espíritus, horros de intelecto con menos luces que sacristía, y que ‘tiran’ todos los días a la calle unas resmas de papel, cuyo contenido es un insulto al sentido común, a la realidad y a naciones que, por su situación topográfica y sangre, tienen nuestras simpatías...” (64).

Los segundos defendían sus caricaturas germanófilas de Luis Bagaría, Bartolozzi, Penagos, Cerezo Vallejo, Vivanco, Alcalá del Olmo, López Rubio y Varela de Seijas, por su semejanza con otras publicaciones periódicas de las que nadie se había percatado de ellas por su inofensividad (65). Ambas divisiones políticas resumían la culpabilidad del cierre de las exposiciones al gobierno, mientras éste seguía presionado por los alemanes (66). Otros diarios, como *La Tribuna*, defendían el bajo nivel propagandístico de la germanófilos a diferencia del alto cariz divulgativo de los aliadófilos (67). Mientras tanto, Iglesias Hermida, organizador de la muestra Raemaekers justificaba el cierre de la Exposición en la prensa y anunciaba su próxima apertura:

"Cerré la Exposición Raemaekers porque no era mi casa en que se exponían los famosos cien dibujos, y sobre todo, porque, según decía la Policía, el que iba a cargar con las responsabilidades no era yo... Yo no lo toleraré. A la primera intimidación de que iba a pagar mis culpas con cabeza ajena, descolgué inmediatamente mi colección... La Exposición Raemaekers dentro de cuarenta y ocho horas se volverá a abrir... Es el desafío entre un príncipe y un caminante. El príncipe monta un caballo overo, más fino que una nutria. El caminante va a pie.

Se chocan las espadas. El caminante, saludando, dice:

-Príncipe, fue certera la estocada. Me habéis tocado en el hombro.

Sigue la lucha licenciosa y brutal.

Las estocadas menudean.

El príncipe, jadeando, pregunta:

- ¿A dónde tiras, caminante?

- Yo no pierdo mi tiempo. Al corazón .

Retrocediendo, el príncipe llega al borde del abismo. Es tremenda la exposición" (68).

Al mismo tiempo, la embajada alemana se hacía eco de dichos artículos y volvía a reclamar, el 16 de noviembre, la vigilancia del ministro Gimeno: *"J'ai l'honneur d'attires l'attention de V.E. sur un article du "Liberal" d'aujourd'hui ainsi que sur un autre des "Comentarios" d'hier qui annoncent la prochaine réouverture de l'exposition Raemaekers" (69).*



Raemaekers, Seducción.- *¿No es verdad? yo se hacerme amar y Bah, ya nos disculparán*

(El Parlamentario, Madrid, 15-11-1916)

Siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos, al día siguiente, el diario aliadófilo *El País*, bajo la pluma de Enrique D. Madrazo, publicaba un artículo en el que acusaba al Gobierno de esta situación neutral que vivía el país y hacía una llamada urgente a todos los artistas españoles, quienes podían, a través de su arte, reflejar las verdades y defender a Raemaekers, lo que supone uno de los primeros antecedentes relacionados con el arte español y la política que vendrán a concretarse, a nivel nacional, en la Exposición de Legionarios:

“El gobierno español, sempiterno mantenedor de nuestra deshonra, en su pretensión de jamás enseñarnos a ser dignos y justos, ha mandado clausurar la exposición del gran maestro Raemaekers.... Por lo visto, aquí, en España, no se puede decir la verdad ni sostener la justicia. No se puede hablar de las crueldades de la guerra, de la barbarie de la guerra, de las hipocresías y causas infames de la guerra... Los artistas españoles, en particular, deben protestar con entereza: su conducta no se debe hacer despreciable. Mirad que la obra de Raemaekers vivirá más que vosotros...

Pintores, músicos y literatos, si no queréis haceros solidarios de la bajeza del Gobierno, tenéis la obligación de defender la hospitalidad para un extranjero: si sois caballeros, el honor y la libertad del pincel que es la libertad del pensamiento; y si el arte tiene algo de divino defenderéis la justicia de Dios” (70).

La Exposición Raemaekers volvió a abrir sus puertas habiendo sido necesario para ello retirar algunos de los dibujos alusivos al emperador y su nación, pese a lo cual las protestas de la embajada alemana continuaron, y el 26 de noviembre el Ministerio de Gobernación volvía a recibir una notificación en la que se pedía el nuevo cierre de la muestra y el acoso a sus organizadores (71). Ante la nueva situación de hostigamiento

por parte de la embajada alemana, el Gobierno español había decidido retirar algunos dibujos, además del propio catálogo, ya que sin él no tendrían sentido dichas obras y atenerse al artículo 482 del Código Penal, como se notifica el 28 de noviembre (72).



Raemaekers, *El Último tango.- De este a oeste de oeste a este y Nosotros no somos... no somos bárbaros*

(*El Parlamentario*, Madrid, 15-11-1916)

La prensa germanófila continuó acusando al Gobierno de esta nueva apertura ante la hostilidad que mostraban aquellas caricaturas del dibujante holandés Raemaekers (73). Mientras tanto, el Gobierno español intentaba recoger algunas de las injurias contra el rey de España fuera de sus fronteras, de esta manera el ministerio se podría atener a los artículos penales y detener así la lluvia de notificaciones verbales por parte de la embajada alemana. Uno de estos llamamientos fue el producido el 30 de noviembre, ante la publicación de varios dibujos en la prensa berlinesa (74).

V.3.2. LA EXPOSICIÓN DE ARTE BELGA

El carácter social, humanitario y propagandístico que había empezado a tener la Exposición de legionarios fue uno de los posibles antecedentes de la celebración de otra exhibición de arte. El 22 de noviembre *La Acción* publicaba, en su sección de “Arte y Artistas”, un artículo de Perdreau titulado “La Exposición Belga”, con la siguiente declaración de principios “*el producto de la Exposición se destina a los damnificados por la guerra*” (75). Al día siguiente, *El Imparcial* añadía: “*Los rendimientos se destinan al alivio de tantas desdichas como hoy afligen al heroico y desgraciado pueblo belga*” (76).

Comparando la causa de esta muestra belga con la de los legionarios podemos observar que es la misma. Es decir, se trata de dos exposiciones que comparten el mismo ideal, la ayuda humanitaria y social para aquellos que sufren la guerra. Si seguimos analizando ambos actos nos damos cuenta del común carácter aliadófilo. En primer lugar, la Exposición de legionarios está organizada por un grupo de hombres, principalmente Araquistáin, que luchan a su manera por la causa aliada y, en segundo, la participación artística muestra el lazo de unión franco-hispana. Lo mismo ocurre con la Exposición belga, que fue organizada por Joaquín Sorolla, Miguel Blay - ambos serían participantes en la Exposición de Legionarios -, Carlos Vázquez y Rafael Domenech, todos ellos aliadófilos; además de la Junta de aristocráticas damas españolas (77). También podemos destacar, según el mismo diario, “*un doble objeto de arte y de caridad; servirá para dar a conocer entre nosotros el arte actual de Bélgica, cuya escuela numerosa y célebre ocupa rango principal entre las demás escuelas, y por otra parte, el producto de las entradas, unido a la venta de las obras, ha de servir para ayudar a los artistas y a sus familias, víctimas de la guerra*” (78).

En lo que se refiere a la participación artística contaban con los mejores artistas belgas: James Ensor, Emile Claus, Fernand Khnopff, Albert Baertsoen, Alfred Delannios, Theo Van Rysselberghe, Victor Glisoul, A. Rasseufosse, L. Frederic, Eugène Laermans, Rideir, Alice Ronnes, los escultores Constantin Meunier, Vincotte, Paul de Vigné, Victor Rousseau, Dillens, Lalaing, Ch. Van Der Stoffeu, J. Orlleurs, Jules Lagae, etc. (79). La Exposición tuvo lugar en el Palacio del Retiro, en paralelo a la de artistas vascos (80) y con la participación de la Casa Lizárraga, que prestó algunos de sus muebles para decorar las salas del Retiro (81). El 22 de noviembre se celebró el barnizaje con la asistencia de muchos artistas e intelectuales que presidían la vida madrileña, entre ellos, Muñoz Degrain, Benlliure, López Mezquita, Benedito, Verdugo Landi, Blanco Coris, García Sanchiz, José Francés y Cobos - director de *La Ilustración Española y Americana* - además, de la presencia del Director de Bellas Artes de Bélgica, Paul Lambotte. Entre las obras expuestas llamaron más la atención las escultóricas, por su *“mérito superior a las de pintura. Entre las de pintura hay bellos paisajes de lujoso y vibrante color, aguafuertes interesantísimas y escenas y tipos. Entre las obras de carácter decorativo hay alguna de gran porte. Nuestros pintores hallarán en esta Exposición notas de un grato y firme realismo, generalmente más calmoso y franco que el que por aquí cultiva la juventud”* (82).

Entre la escultura sobresalieron, de la sala central de la muestra, el busto del doctor X, de Jules Lagae; *La ofrenda*, *La Victoria* (monumento del palacio de Bruselas), *El eco*, *La adolescencia*, una busto de mujer y retrato de familia de Mennier; de G. Miune, *Un labrador*; de Paul de Vigne, busto de mujer; de Rie Wonters dos broncees, *Dileine* y retrato de L.Frederic, estos dos últimos muertos durante el conflicto; de

Albert Baertsoen una marina, titulada *La tarde en Gante*; de Fernand Khnopff, *El incienso*; de Alfred Delannois, una visión del interior de la catedral de Lovaina; de Emile Claus varios paisajes impresionistas; de Theo Van Rysselbe algunos trabajos puntillistas como el retrato del poeta E. Verhearen; del modernista Rossenfosse varios estudios; de James Ensor obras de algunos de sus diferentes estilos y de Eugène Laermans unas escenas campestres (83).

V.4. CRÓNICA DE LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

El llamamiento hecho por la revista *España* a toda la nación fue contestado con prontitud. La prensa se encargó de mantener al corriente a toda la población, tanto en Madrid como en las provincias españolas, a través de los periódicos más importantes: *El Liberal* de Madrid, Barcelona y Bilbao, *El Imparcial*, *La Acción*, *ABC*, *El Día*, *El Mundo*, *El Diario Universal*, *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid*, *La Época*, *El Año Artístico*, *El Socialista*, *El Poble Català*, *El Diluvio*, *La Veu de Catalunya*, etc. Los artistas comenzaron a enviar sus obras y el corresponsal de *Le Journal* ofrecía nuevos nombres a su lista anterior: Ibels, Truchet, Hansi, Roubille, Delaw, Devamber, Redou, Carléggle (suizo) y Nam.

La necesidad de un local digno para este acto retrasó en gran medida su inauguración. Si la Exposición fue anunciada el 9 de noviembre de 1916, los trabajos de instalación continuaron hasta el 3 de enero de 1917. A primera vista, la principal dificultad estribaba en hallar un salón capaz de adaptarse al gran número de obras que habían ido reuniéndose a lo largo de los días; sin embargo, en el fondo el problema era

otro. Las palabras publicadas el 21 de diciembre por la organización de la Exposición nos aclaran un poco sus intenciones: *“Hemos tropezado con otros que nos han ido poniendo al paso el despecho de unos y la pasión política de otros, que erróneamente se imaginaron que esta Exposición era maniobra del partido”* (84). Del mismo modo, el 11 de enero de 1917, se declaraba: *“Ha sido absoluta la unanimidad de los dueños o arrendatarios de los de Madrid adecuados a nuestra Exposición. Sólo que esa unanimidad no ha consistido en acogernos con los brazos abiertos, sino en cerrarnos violentamente sus puertas”* (85).

Las diferentes ideas políticas que dividían al país fueron el motivo principal de este retraso a pesar de que Araquistáin se mostraba receptivo y manifestaba: *“Prueba lo contrario la participación en ella de hombres que profesan ideas muy distintas y, a veces, contrarias sobre la guerra”* (86). Si la intervención de España en la guerra no había sido del agrado de los países aliados, la Exposición de Legionarios podría representar su adhesión a través del arte. De hecho, el semanario *España* se refería a ello con las siguientes expresiones: *“sería una conspicua manifestación del arte franco-español”* (87), *“Fueron a Francia a ponerse del lado de la línea de trincheras en que se combate por la ley de Europa contra la anarquía internacional, la primera idea fue solicitar la ayuda del Arte”* (88). Como hemos visto, la respuesta de los artistas había sido unánime, y a manos de la organización habían llegado las obras de más de cien artistas que profesaban ideas aliadófilas, entre ellos podemos destacar a Anglada Camarasa, Ramón Casas, Rusiñol, Sorolla, los Arrúe, Inglada, Gargallo, Junyer, Celso Lagar, Nogues, Ribas o Guezala.

Ante la oposición que mostraron los dueños de las galerías de arte de Madrid, la Exposición terminó celebrándose en el antiguo palacio de Montijo, que muy pronto iba a ser derruido. Este palacio aristocrático se había convertido en Casino Militar; Centro del Ejército y Armada y, en su último soplo de vida, se revelaba por ello como escenario

ideal para albergar el homenaje de la cultura a aquellos españoles envueltos en la guerra. Se acondicionó la planta baja, se pusieron alfombras, muebles antiguos y se levantó un gran salón que contendría más de ciento sesenta obras. Este hecho fue considerado como *“un símbolo de un pequeño, pero fuerte núcleo nacional que levanta su tienda espiritual de campaña en medio de una nación en ruinas, deshecha no tanto por la piqueta del tiempo como por la cobardía moral de los ocupantes”* (89).

Y, lo más importante, pretendía ser el principio de la creación de una nueva España, así lo afirmaban sus organizadores: *“ESPAÑA, como principio de conciencia de otra España renaciente y vigorosa, ha tenido a gala ser el órgano de sentimiento de gratitud que si hoy es privativo de una minoría dotada de clara intuición histórica, mañana será nacional”* (90).



Interior de la Exposición de Legionarios
(ABC, Madrid, 5-1-1917)

El 3 de enero se realizó, a las siete de la tarde, el barnizado de las obras. La mayor parte de los asistentes fueron numerosos artistas, personalidades políticas y

críticos de arte de los diarios y de las revistas madrileñas (*La Época*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España* y *El Socialista*) que fueron obsequiados con una cena.

Todos estos diarios se adelantaron a los demás, dando la exclusiva de la Exposición de Legionarios. *El Liberal* y *El Día*, el 2 de enero, *El Socialista*, el 3 de enero, y *La Correspondencia de España* publicaban el mismo artículo en el que se enumeraban cinco datos importantes: el día de la inauguración oficial, el 4 de enero de 1917; el lugar del acontecimiento, la plaza de Santa Ana, n.º 17; una exposición artística con cuadros de artistas españoles y franceses; el destino de la venta de los cuadros, a favor de los legionarios que luchan en el frente francés y, finalmente, el precio de la entrada de la exposición, los jueves una peseta y los demás días 25 céntimos. *La Época*, por el contrario, realizaba un artículo más amplio, en el que se citaban, además, los principales artistas, sus lugares de exhibición y el cartel anunciador. Dicho cartel fue realizado por Ribas y estampado por Mateu en dos colores. Representa a un soldado francés, en primer plano, vestido con su traje de campaña hecho jirones en su parte inferior, sujetando una bayoneta. Su rostro es altivo y firme, en contraste con la ruinoso presencia de la catedral de Reims que aparece al fondo. Quedaba evidenciada la brutalidad de los alemanes del mismo modo que la firme voluntad de las tropas aliadas por vencerla.

La inauguración oficial tuvo lugar al día siguiente permaneciendo abierta hasta el día 20 de enero. El diario aliadófilo, *La Correspondencia de España*, se congratulaba de este acontecimiento: “*El semanario España, publicación independiente que tanto labora por la educación espiritual del pueblo español, en todas las manifestaciones de la cultura, se pronunció con gallardía, desde comienzos de la contienda europea, por las naciones agredidas*” (91). Al mismo tiempo, indicaba de una manera definitiva qué tipo de Exposición artística era. Como

vimos con anterioridad, la idea inicial de Luis Araquistáin fue una Exposición pictórica pero, a medida que fueron llegando las obras, la Exposición fue adquiriendo un carácter más amplio; concurrendo en ella pintura, escultura, dibujos y grabados.

A las seis de la tarde quedó abierta la Exposición de Legionarios. Asistieron al acto personalidades del mundo de la política tan importantes como el embajador francés, M. Geoffray, el de Inglaterra y Lady Hardinge, el de Italia, los ministros de Bélgica y Japón, el presidente del Consejo de administración *The Times*, Mr. Walter, gran número de diplomáticos y muchos periodistas tanto nacionales como extranjeros. A última hora de la tarde comenzó la venta y subasta de los cuadros, con la siguiente condición: las obras no quedarían definitivamente vendidas hasta que no llegasen a París, puesto que se venderían al mejor postor de Madrid, Barcelona o París. También se realizaron algunos donativos que se sumaron a la suscripción total, para el beneficio de los legionarios españoles.

La inauguración tuvo un gran éxito. Todos los diarios dedicaron a la muestra comentarios y artículos. *El Imparcial*, con la firma de Francisco Alcántara, *El Liberal*, con la de Luis Oteyza, *Heraldo de Madrid*, con la de José Blanco Coris, *La Correspondencia de España*, con la de José del Cacho, etc. También los diarios germanófilos tuvieron algunas frases de elogio como *El Día*, que a través de Antonio de Hoyos calificaba las personalidades de algunos de sus componentes; Araquistáin era considerado como un hombre de fuerte mentalidad, Bagaría era un artista con una gran emotividad... y concluía aludiendo a los demás componentes de la redacción, quienes habían sabido organizar un acto de gran envergadura (92). Otros, como *ABC* y *La*

Acción, publicaron fotografías del acto de la inauguración oficial, con la asistencia de los embajadores, ministros y algunas personalidades de la sociedad madrileña (93).

Apenas pasaron cuatro días de la apertura de la Exposición de legionarios cuando la Dirección de Seguridad ordenó su clausura inmediata. Anteriormente, *El Liberal* de Madrid había publicado un artículo que preludiaba el obstrucción de la muestra:

“La Exposición se abre al público esta tarde, y deben los aficionados acudir pronto a ella por si le da la manía para cerrarla al Todopoderoso príncipe de Ratibur... Todo será, como he indicado antes, que se le ocurra pedirlo al embajador de Alemania. ¡Habría que complacerle!” (94).

Pero, ¿cuáles fueron los argumentos para este cierre? El agente de policía que la clausuró consideró ofensivas moralmente algunas de la obras expuestas. Sin embargo, la causa de este incidente tuvo un cariz político. El de 5 de enero de 1917, el Ministerio de Estado español recibía un comunicado urgente y reservado para el ministro Amalio Gimeno de parte del embajador alemán Ratibur, quien le manifestaba su queja por la clausura de una Exposición de caricaturas germanófilas en Sevilla alegando *“que dichas caricaturas fueron expuestas sin inconveniente en Madrid y Valencia previo examen de autoridades competentes”* (95) y pidiendo responsabilidades por la apertura de la reciente Exposición de Legionarios en Madrid, por sus caricaturas y dibujos alusivos a Alemania. Ratibur ofrecía a ministro de la Gobernación un trato basado en la *“solución acaso la más práctica, que se permitiera volver a abrir la Exposición de Sevilla después de retirar caricaturas que sean realmente injuriosas y retirar también de la Exposición a favor de legionarios españoles los dibujos y caricaturas que puedan ser injuriosas para Alemania”* (96).

Además, el 7 de enero aparecía en la portada de *El Liberal* el manifiesto de la Liga Antigermanófila, justo horas antes del cierre de la Exposición, que tuvo lugar a las ocho de la tarde. Este nuevo organismo nacía para hacer frente al movimiento

germanófilo del país, y sus líneas directrices iban encaminadas a criticar la postura española en la guerra europea. La Liga se declaraba neutral, pero no en apariencia, como el neutralismo germanófilo que había permitido la violación de los derechos internacionales, como el asunto de suministros a los submarinos alemanes. Rechazaban su fuerza mecánica y la vida cotidiana de Alemania que llevaba a la ausencia de las libertades. La Liga Antigermanófila exponía claramente su misión en el último párrafo de su manifiesto: *“Viene a dar la batalla a los enemigos intestinos de España, a los que están sirviendo de la terrible tragedia europea para desviar de su seguridad internacional. La Liga Antigermanófila se llama así por española, por neutral y por humanitaria”* (97).

El manifiesto se redactó por las principales personalidades de la intelectualidad española: Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Miguel Blay, Luis Samarro, Juan Medinabeitia, Nicolás Achicarro, Amadeo Vives, Rogelio Villar, Gustavo Pittaluga, Manuel Azaña, Luis de Hoyos, Jacinto Picón, Augusto Barcia, Marcelino Domingo, Fernando Durán, Fabian Vidal, Alvaro Albornoz, Luis Araquistáin, Mariano García Cortes, Morella y Ramón Sánchez Díaz. Firmaron este manifiesto, además, miles de españoles, entre ellos hemos de destacar muchos de los participantes de la Exposición de legionarios: Luis Bagaría, Apa, Llimona, Ribas, Zuloaga, Romero de Torres, Andreu, Arteta, Bilbao, Canals, Clará, Lhardy... También lo firmaron catedráticos, maestros nacionales, profesores, mercantiles, publicistas, diputados, senadores, alcaldes, concejales, ingenieros, etc. La aparición de este manifiesto tuvo como primera consecuencia la crispación de la embajada alemana, que veía cómo se estaban organizando y realizando actos, con mayor frecuencia, a favor de los aliados. La Exposición de legionarios simbolizaba un nuevo acto contra los alemanes. Los temas de

las obras hablaban por sí solos, entre ellos destacamos uno en concreto: “la brutalidad de los alemanes destruiría la libertad de Europa”.

Siguiendo con el acto a los legionarios españoles, al día siguiente de su clausura Araquistáin, quien habían participado en la composición de la Liga Antigermanófila, redactó una carta que envió a varios diarios - *La Correspondencia de España*, *El Imparcial*, *El País* y *El Liberal* - para su publicación inmediata. El director de *España* relataba así lo sucedido:

“Detúvose, con aire grave, frente a un aguafuerte de Abel Truchet, que representa a un Cristo y unas mujeres enlutadas que le dicen, señalando a un camposanto cubierto de cruces: ‘Nous aussi, Seigneur, nous donnons nos fils pour la paix du monde...’ A su juicio este bello trabajo de arte es un terrible peligro para nuestra neutralidad... ante un dibujo de Ribas, ‘Prisionero’, un soldado, de nacionalidad indeterminada, sentado en el suelo y comiendo rancho. Como si este dibujo fuera la gota de agua que iba hacer desbordar la repleta copa de la neutralidad española, decretó draconianamente: ¡Queda cerrada esta Exposición!” (98).

El tema de algunas de las obras fue considerado ofensivo para la neutralidad de España; si esto fuera así, por qué no se cerró inmediatamente el día de su inauguración. Recordemos por ejemplo, que diarios germanófilos como *ABC*, *La Acción* y *El Día* hicieron mención de ella, también estuvieron presentes los embajadores de Inglaterra, Francia, Italia, Japón, Bélgica y otros estados, además, y como dato curioso, dos secretarios de la embajada alemana.

La opinión pública aliadófila sospechó que se trataba de otra maniobra alemana, puesto que lo que ahora se juzgaba era la influencia de los alemanes en el Gobierno español. Araquistáin denunciaba, en su carta, al Gobierno, cuya actitud conseguiría

“humillarnos a todos, nos pondría en ridículo ante el mundo entero, tan atento en estos instantes a los asuntos de España” (99).

La situación española en aquellos momentos se hizo insostenible, los alemanes declararon el bloqueo submarino a las potencias neutrales, convirtiendo a España en el centro de todas las miradas europeas. España había participado en el abastecimiento a los países beligerantes, lo que originó grandes beneficios a nuestra economía. Sin embargo, ahora junto con el bloqueo, se producía el hundimiento de barcos españoles, que provocaron una gran división en la opinión pública. El Gobierno español no podía permitir el cierre definitivo de la Exposición porque estaba en juego su soberanía. Los diarios como *El Socialista* atacaban al gobierno pidiendo aclaraciones *“Digase de una vez si estamos bajo la dictadura de Ratibor y proclámase por real decreto la indignidad nacional” (100)*. La revista *España* relacionó el cierre de la Exposición con aquellos que habían organizado una muestra de caricaturas germanófilas en el salón Iturriz, en octubre de 1916:

“Sabemos que en la sombra han trabajado incesantemente lo que se sentían un poco en ridículo al contrastar nuestra Exposición con la germanófila que ellos organizaron, pagando a peso de oro obras de escaso valor artístico, mientras todas las nuestras fueron donadas por sus autores. La clausura de unas horas por la policía obedeció, ahora podemos decirlo, a la presión extranjera que gravita sobre toda la vida española, aunque el pretexto fuera una tecniquería ordenancista. Pero fracasó aquel golpe y cuantas tentativas se hicieron posteriormente en idéntico sentido. Bastó con no colgar dibujos como el titulado Ensayo de kultura, que representa un obeso soldado con casco en punta descuartizando a un niño; pero estos dibujos estaban en la Exposición, aunque no en las paredes, y pudieron verlos cuantos tuvieron gusto en ello” (101).

La Exposición de legionarios se consideró como un nuevo torpedeamiento alemán por no llevar salvoconducto, causa por la cual unos días antes, el 8 de enero, había sido hundido un buque español, el “San Leandro”. Al día siguiente del cierre de la muestra, el ministro de Gobernación, Ruiz Jiménez, realizó sus declaraciones a la prensa, que relacionó el origen de la clausura con una Real Orden dictada el 6 de diciembre de 1916, publicada al día siguiente en la *Gaceta* de Madrid. Esta Orden hacía referencia a *“las exhibiciones en lugares públicos, bien por invitación, bien por precio, de cintas cinematográficas o de colecciones de cuadros y dibujos relacionados con la guerra que aflige a gran número de naciones amigas”* (102). Por este motivo, el ministro consideró la necesidad de otorgar con antelación una autorización para la realización de actos públicos y manifestó que se había prescindido de la autorización, como se exponía en la Real Orden de 1916. Una vez cumplido el trámite, la Exposición de Legionarios abrió de nuevo sus puertas bajo la supervisión de algunos miembros de la Dirección de Seguridad, como Blanco y Gullón. El Ministerio de Estado alegaba, el 20 de enero de 1917, que, tras cumplir *“este requisito se le autorizó por estimar la Dirección de Seguridad que ninguno de los cuadros o dibujos alusivos a la guerra ofenden a los Soberanos de los países beligerantes ni a sus Ejércitos, único motivo para poder acordar la prohibición con paso de tanto de culpa a los Tribunales de justicia. Sin someter una arbitrariedad, que naturalmente, sería discutida, no se puede proceder de otro modo”* (103).

Por su parte, en declaraciones oficiales, el propio Romanones llegó a constatar: *“Es lástima que cuando nos preocupan otras cuestiones de más importancia se emplee el tiempo en reclamaciones. Con que hubiese dado ejemplo el Gobierno no cerrando vergonzosamente la Exposición se habría ahorrado ahora esa lamentación cocodrilesca”* (104).

Sin embargo, la embajada alemana consideró este hecho un insulto a su emperador - como afirma en documento del 30 de enero - ya que no se retiraron algunas de las caricaturas que injuriaban a Guillermo II (105). Respecto a la Exposición de caricaturas germanófilas en Sevilla, a diferencia de la de legionarios que sí se volvió a abrir, no se permitió su apertura y por ello, la embajada alemana insistía ese mismo 30 de enero (106). El embajador alemán, Ratibur, no cesó de enviar comunicados al ministro Amalio Gimeno, como el del 19 de febrero, sobre las principales censuras que se le hacían en esta guerra propagandística en un país neutral como era España, y que se relacionaban no sólo con los temas de las caricaturas sino que, además, se referían a transmisiones radiotelegráficas y películas (107). El 23 de febrero, el Gobierno español, ante tanta confusión, intentaba dejar claro su papel respecto a estos temas propagandísticos, siendo uno de los mejores ejemplos la carta que escribió el Ministerio de Gobernación al ministro de Estado Amalio Gimeno (108).

V.5. MIGUEL DE UNAMUNO Y LA POSTURA DE “ESPAÑA” EN LA GRAN GUERRA

Luis Araquistáin consiguió más propaganda de la esperada, el país entero supo lo ocurrido. El Gobierno había sabido reaccionar ante el cierre de la muestra y Araquistáin aprovechó la ocasión para lanzar de nuevo a todo el país el manifiesto de la Liga Antigermanófila, a través de los diarios aliadófilos (*La Correspondencia de España*, el 19-1-1917, *El País*, el 19-1-1917, *El Liberal* de Barcelona, 21-1-1917, el de Bilbao

22-1-1917). En estos momentos, la revista *España* admitía ser el órgano oficial del nuevo organismo y además comunicaba al pueblo español un gran acto público que tendría lugar el 28 de enero de 1917, “el certamen aliadófilo”, como lo calificaron algunos diarios, que continuó abierto, en un principio hasta el 20 de enero. Sin embargo, a causa de la propaganda que dio lugar a una masiva asistencia de público y del llamamiento realizado por la revista *España* para el ofertamiento del precio de las obras, la exhibición se prolongó cinco días, hasta el jueves 25 de enero.

El domingo 28 de enero, a la una de tarde en el Palace Hotel tuvo lugar el mencionado acto público. El semanario *España* celebraba su comida anual siguiendo la costumbre de años anteriores pero, la novedad fue el pronunciamiento de un discurso por el invitado de honor: Miguel Unamuno. Éste convertido en uno de los líderes espirituales de la vida cultural española, pronunciaría una interesante conferencia como prólogo a la constitución de la Liga Antigermanófila. Ante más de 200 invitados, entre los que se encontraban muchos de los participantes en la Exposición de legionarios como Bilbao, Lhardy, Lagar, Bagaría, Zubiaurre, Vegue, Echevarría, Romero de Torres y otros, periodistas, científicos y políticos, Miguel de Unamuno realizó una gran crítica a la germanofilia de España, haciendo referencia a las especies de trogloditas que existían en España:

“Y tenéis que podemos dividirlos en tres clases: el elemento conservador, llamémosle así, uno clerical y militarista, una burguesía y una gradeza de holgazanes antipolíticos y anticiviles...” (109).

Unamuno consideró la Liga como “*el principio de una verdadera política española, reforma hecha mirando a toda España no con horizonte estrecho provinciano*” (110). El acto que se celebró contenía diversos contenidos que el semanario *España* dividió en varios

epígrafes: 1. ESPAÑA Y “ESPAÑA”, 2. “ESPAÑA” Y SU ESPÍRITU DE CRÍTICA, 3. “ESPAÑA” Y LA GUERRA. En éste último, la redacción explicaba su esfuerzo ante el tema de la guerra:

“Así hemos organizado la Exposición de los Legionarios, con un éxito que también ha superado a todas nuestras esperanzas, y hemos echado las bases de la Liga Antigermanófila, que puede ser no sólo un vigoroso instrumento de transitoria política interior, sino también, como señaló Unamuno, el principio de muchas otras cosas” (111).

Sin embargo, para la prensa germanófila el discurso contenía notas de antipatriotismo por parte del señor Unamuno; *La Nación* argumentaba que había *“insultado a gran número de españoles admiradores de Alemania y deseosos de que Inglaterra y sus cómplices sean aplastados”* (112). Más tarde, la Liga citaba a sus miembros a una reunión pública:

“Se convoca a los aliados de Madrid, de la Liga antigermanófila a una reunión de celebrarse hoy jueves, a las siete de la tarde. Esa reunión se efectuará en el núm. 8 de la calle del Prado (piso primero), y tendrá gran importancia. El Directorio Provisional de la Liga nos ruega digamos que no han sido hechas invitaciones particulares, y que recomienda a todos los afiliados puntual asistencia” (113). Éste fue uno más de los muchos motivos que crisparon a la embajada alemana que lamentaba, el 15 de febrero de 1917, el incumplimiento de la neutralidad española:

“Je me permets d’attirer votre attention sur une invitation de la Liga Antigermanófila à une réunion qui doit avoir lieu ce soir à sept heures, Calle del Prado, n.8. Le but est clair et les injures ne manqueront pas. La réunion est publique, comme vous verrez dans la dernière phrase du communiqué ci-joint publié para la Correspondencia de España (6 mañana, 15 février, secunda edition para Madrid).

J’ai tante confiance en ce que les autorités competentes prennent des mesures efficaces pour empêcher una démonstration qui certainement ne serait pas en accord avec la neutralité de l’Espagne...” (114).

V.6. EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS EN BARCELONA Y EN PARÍS

Clausurada definitivamente la Exposición de Legionarios en Madrid fue trasladada a Barcelona. El 5 de febrero, a las seis de la tarde, fue inaugurada oficialmente la muestra ubicada por la cantidad de sus obras en las Galerías Layetanas y en el saloncillo de la redacción del diario catalán *La Publicidad*. Ésta última fue organizada con carácter privado, solamente para amigos de la redacción del periódico. El acto se celebró en la sala principal del Fayans Catalá. A la fiesta asistieron numerosas personalidades del arte y de la literatura catalana que fueron obsequiados con una cena. En nombre de la revista *España* asistió a la apertura su redactor Díez Canedo.



Interior de la Exposición de Legionarios en las Galerías Layetanas de Barcelona
(*España*, Madrid, 22-2-1917)

La exhibición fue acogida con un gran entusiasmo; los diarios barceloneses, al igual que los madrileños, se hicieron eco de ella. *El Liberal* de Barcelona divulgaba la misión de la Exposición: “*Por la causa de la libertad supremo ideal que late en el alma de los verdaderos artistas*” (115). Por su parte, *El Poble Catalá* afirmaba que: “*Barcelona la ciudad española de más declarada aliadofilia tiene que sentir, por estos hijos de España que ahora luchan en las filas francesas y inglesas... el más grande amor y el más grande orgullo. Muchos de los legionarios son catalanes...*” (116).

Se clausuró el 15 de febrero y no se pudo prorrogar, como en Madrid, por contratos anteriores de las Galerías Laietanas, aunque el saloncillo de *La Publicidad* albergó durante algunos días más las obras de los artistas. Al acto acudieron conocidas figuras del arte y la literatura, además de una numerosa representación de la colonia belga y francesa que se encontraba en Barcelona por motivos bélicos. Entre los escritores podemos destacar a Josep Carrer, J.M. López Picó, Joaquín Montaner quienes realizaron algunas composiciones para la ocasión. Según nos cuentan las crónicas acompañó a estas poesías - al piano se encontraba el maestro F. Longás - M. Chasselet, hija del vice-cónsul belga en Barcelona, quien cantó las obras de numerosos compositores franceses.

Por último, la capital francesa debería haber albergado la Exposición de Legionarios. Sin embargo, creemos que ésta no llegó a realizarse. Pocos datos podemos aportar al no haber conseguido localizar documentación alguna relacionada con los preparativos. Sólo diremos que, por un lado, *La Veu de Catalunya*, el 20 de febrero publicaba la escasa probabilidad de que se celebrara esa muestra:

“*No sabemos todavía si las obras serán expuestas en París, como se había dicho, se instalarán mientras tanto en nuestro salón de La Publicidad de allí serán reexpedidas a Madrid, para subastar las que no hallan tenido oferta*” (117) y, por otro, la revista *España* anunció, el 17 de enero de

1918, una rifa de aquellos cuadros que no pudieron venderse ni en Madrid ni en Barcelona.

V.7. PARTICIPANTES EN LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

No hemos querido realizar anteriormente ningún tipo de comentario, exceptuando los necesarios, acerca de los artistas que participaron en la Exposición de legionarios por considerar imprescindible dedicarles un capítulo aparte. El ambiente cultural de España de los primeros años de siglo está representado perfectamente en esta exhibición de arte. Creemos que fueron aproximadamente ciento sesenta artistas los que participaron en este acto, representando como ya se ha dicho la mayor parte de los tendencias existentes en España. Por esta razón, muchos de los artículos que la dedicaron atención se referían a ella como “La Exposición de España” y no como “La Exposición de legionarios”; por un lado, aludiendo a la revista organizadora y, por otro, considerándola como una masiva representación del arte español contemporáneo.

En el transcurso del certamen fueron sumándose los nombres de otros artistas españoles. Por esto motivo, hemos considerado más oportuno realizar una lista con los primeros participantes e ir agregando los nombres que se integraron en ella. En la inauguración madrileña los artistas españoles que donaron sus obras fueron: Abad, Arteta, José y Alberto Arrúe, Aragay, Apa, Andreu, Antón, Luis Bagaría, M. Baldo, Bacarisas, Bea, Benedito, Bergamín, Bilbao, Ramón Casas, Clará, R. Calvet, Canals, Casanovas, Carlot, Carles, Cardunets, Casals, Camins, Chico, Colom, Corredoira, Durán, A. Dosau, Echevarría, Espina, Farré, Fabian, Florenza, Galwey, Gargallo, Gili,

Guardiola, Güel, Guezala, Ibels, Inglada, Jonas, Junceda, Juñer, Junyent, Junyer, Labarta, Celso Lagar, Lafita, Lhardy, López Mezquita, José y Juan Llimona, Maeztu, Martiarena, Mapuix, Mayoll, Moya del Pino, Moisés, Muriel, Nogués, Nonell, Néstor, Nieto, Pasarell, Prat, Padilla, Petit, Pi de la Sierra, Picarol, Puig, Ramírez, Ribas, Roig, Rusiñol, Sabater, Sancha, Vidal, Sorolla, Tayreda, Tito, Vayreda, Vázquez Díaz, Unturbe, Uria, Zamora, Zaragoza, Valentín y Ramón Zubiaurre.



Aurelio Arteta, *Fraternidad*

(España, Madrid, 18-1-1917)

La participación no sólo se redujo a la producción nacional, sino que se vió enriquecida con el aporte de los siguientes artistas franceses: Cartégle, Delaw, Devamber, Faivre Abel, Forain, Hansi, Herman-Paul, Humber, Bettina Jacometti, Jocomli, Jou, Laroche, Leandre, Maurice Neumont, Morin Louis, Nam, Poulbot, Redon, Roubille, Scandre, Steinlen, Truchet Abel, Weder, Widhopf, Willette y Xim.



Herman-Paul, *La atonomía de Polonia*

(España, Madrid, 11-1-1917)

Posteriormente, se añadieron nuevas firmas como la de Acosta, Andreu, Arizmendi, Miguel Blay, Berne, Bellecourt, Bonet, Camara, Cardona, Carlo, A.Doban, Dobón, Domingo, España, Farré, R. Franco, Garí, Gras, Gómez Gálvez, Iturrino, Julio Antonio, R. Lafora, Olegarí, M. Peña, Peruche, Povo, Puch, Radiquet, Ricart, La Rocha, Ruano, Cristóbal Ruiz, Seijas, Serrano, Tobias, Ubach, Varela, Vega, Vegué y Viglietti.

El 13 de enero *El País* anunció la llegada de obras de Valencia, Sevilla y otras que venían de Madrid. Tres días más tarde llegaban los cuadros de Romero de Torres y de Ruíz Acosta. *Heraldo de Madrid*, el 29 de enero, dedicó exclusivamente un artículo bajo el título “Un cuadro de Saint-Aubin para los legionarios” a un nuevo participante, el artista Saint-Aubin. La hermana del artista donaba una obra para ser expuesta en Barcelona, puesto que fue enviada después de la clausura de la Exposición en Madrid. En su nuevo escenario barcelonés, el número de participantes continuó aumentando: Badrinas, Benet M. y R., Cardona, Jaume Guardia, Srta. Malagarriga, Mir, Monturiol, Josep Nuri, Pascual, Sabater y Mur. Al mismo tiempo Galwey, que ya había hecho donación de una obra, celebraba una Exposición individual de paisajes en las Galerías Laietanas, una de cuyas obras - un aguafuerte - volvió a donar. El carácter internacional de la edición barcelonesa estuvo representado por los rusos, Sergio Charchoune y Elena Grunhoff, residentes en Barcelona. El primero, contribuyó con dos lienzos y la segunda, con un mosaico. En los días previos de la clausura se recibieron las obras de Anglada Camarasa, Torres García, Mas y Fontdevilla.

La variedad de propuestas que se perfilan en la pintura española a primeros de siglo justifica la dificultad para definir minuciosamente las obras de estos artistas. Por este motivo hemos considerado más orientativo agruparlas en dos grandes bloques, atendiendo al mayor o menor grado de acercamiento a las tendencias más modernas del panorama europeo. En el primer grupo hemos seleccionado aquellos artistas que gozaron del favor del público y de cierta crítica y que, según su distribución geográfica, podemos dividirlos en tres áreas: el País Vasco, representado por Valentín y Ramón Zubiaurre,

Juan Echevarría, Arizmendi y Maeztu; Cataluña, formada por J. Llimona, Ramón Casa, Rusiñol, Anglada Camarasa, Nonell, Josep Aragay, Clará y Casanova. Por último, el resto de la Península, compuesto por obras de Romero de Torres, Acosta, López Mezquita, Cristóbal Ruiz, Gonzalo de Bilbao, Sorolla, Manuel Benedito, Julio Moisés, Canals, Bagaría, Néstor, Ribas, Tito, Güel, Moya del Pino, Colom, Sancha y Zamora.

El segundo grupo está compuesto por artistas que van abriendo nuevos caminos estilísticos en aras de la renovación artística española como Vázquez Díaz, Celso Lagar, Sunyer, Gargallo, Inglada, Guezala, Juñer, Arrüe, Arteta... Respecto a los artistas extranjeros, la mayoría de ellos eran dibujantes, exceptuando algunos como Bettina Jacometti, Sergio Charcoune y Elena Grunhoff, refugiados por la guerra, por aquel entonces se encontraban en realizando exposiciones en Barcelona.



Abel Truchet, *Nosotras también, Señor, damos nuestros hijos por la paz del mundo*
(España, Madrid, 18-1-1917)

V.8. TEMÁTICA DE LAS OBRAS EXPUESTAS

Las obras expuestas pasaron de las doscientas cincuenta. El diario *El País* la calificó como una “Exposición Universal”, no por la calidad de los cuadros sino por las firmas que allí aparecieron reunidas: “*Las diversas maneras de hacer dentro de una totalidad de artistas contemporáneos, que es casi absoluta y abarca cuantas escuelas hoy se conocen*” (118).

Como era de esperar, el público acudió a admirar las obras de tantos y tan buenos artistas, pero ¿qué temas causaron mayor interés? El conflicto bélico, presente en todos los rincones de la sociedad española, produjo una gran expectación, como pudimos observar en la clausura de la Exposición por la Dirección General de Seguridad. Podemos discernir claramente dos tendencias temáticas, aquella centrada propiamente en la guerra - realizada principalmente por artistas belgas y franceses, aunque también por españoles - y aquellos asuntos ajenos al conflicto bélico, representados por los artistas españoles. Predominan en la Exposición los trabajos de los dibujantes y de los caricaturistas con satíricas alusiones a la contienda. Por este motivo se realizaron numerosas críticas, como la del diario *La Nación*, en cuya sección de arte, Federico Sanchiz criticaba que “*la mayoría de los artistas son conocidos, y casi todos se limitaron a enviar un croquis, una mancha de color*” (119). Además, esta abundancia de dibujos significó para la prensa germanófila un símbolo de escasa calidad artística:

“*Se va allí en busca de la ganga. Y las hay, las hay en abundancia como no podía menos donde se encuentran firmas como la de Forain, Bilbao, López Mezquita, Néstor...*” (120).

La gran mayoría de los dibujos franceses poseían una intensidad dramática que aludía a la gran tragedia europea. Pero, como dijo Antonio de Hoyos, corresponsal de *El Día*, “¿Cómo exigirles serenidad espiritual; ellos que sufren?” (121). La guerra, inevitablemente, era su único asunto. Una guerra con dolor y con angustia, como demuestra el título que Bettina Jacometti dió a una de sus obras marcada por el horror y la tragedia “¡La guerra y la muerte!”. Los organizadores, desde el principio, quisieron que todos los trabajos girasen en torno a la guerra; pero esto no se llevó a cabo por dos razones. La primera, porque esto retrasaría demasiado la inauguración del certamen puesto que los artistas deberían realizar trabajos inéditos y la segunda, porque supondría un acto propagandístico y la ruptura de una supuesta neutralidad.



Louis Jou, *Los que resisten*
(España, Madrid, 11-1-1917)

Algunos españoles, en efecto, expresaron la tragedia de un modo más cauto. Así nos lo muestra el dibujo de López Mézquita que representó sobre un papel gris, una mujer de la Cruz Roja, “La enfermera”, según Oteiza “dotada de un gran sentimiento y una gran expresión” (122). Por el contrario, otros consideraron más importante ilustrar la

realidad de la guerra. Vázquez Díaz, por ejemplo, envió cuatro dibujos alusivos a la contienda. Ribas presentó “Un prisionero”, un soldado de nacionalidad indefinida, sentado en el suelo comiendo, que provocó como vimos el cierre provisional de la Exposición de legionarios.



Forain, *En la trinchera*
(España, Madrid, 11-1-1917)



Ribas, *Herren Offizieren*
(España, Madrid, 18-1-1917)

Desde una postura neutralista, sin pretender participar conscientemente en la guerra, se donaron muchas otras obras de temas muy diversos. La impresión que produjeron las obras ante la crítica fue, en general, muy positiva. La muestra se consideró como un paso más hacia un resurgir artístico en el marco de una “Nueva España” y así, el crítico de arte del diario *El País*, Arturo Mori, escribió: “*Producen esas obras lo más lúcido de nuestro nacimiento artístico*” (123). Incluso la prensa germanófila reconoció la presencia de los grandes renovadores: “*Hagamos notar que unos y otros forman la vanguardia de los innovadores*” (124).

Como había estado ocurriendo a fines del s.XIX y primeros del s.XX, muchos de nuestros pintores se vieron influidos por la pintura francesa. Así lo demostraron sus obras y las críticas a éstas: *"La observación general de la mayoría de los artistas aliadófilos lo son hasta el extremo de imitar la pintura francesa, cuando no incurren en pecado de germanofilia, por conducto de Munich"* (125).

Para los diarios *La Epoca* y *La Correspondencia de España* lo más importante de esta Exposición fueron las obras Rusiñol, Romero de Torres, Rodríguez Acosta, Juan Echevarría, Manuel Benedito, los Zubiaurre, Nestor, A. M.Nieto, López Mezquita; las esculturas de Canova y Julio Antonio y los dibujos de los artistas franceses.



Anselmo Miguel Nieto, *Retrato*
(España, Madrid, 22-1-1917)



Nogués, *Aguafuerte*
(España, Madrid, 25-1-1917)

V.9. RESULTADO DE LA RIFA DE LA EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS

Clausurado definitivamente el certamen artístico muchas de las obras expuestas no se vendieron, que fueron, en total, ciento nueve obras que presentamos a continuación (126):

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. Anglada, óleo. | 22. Ibels, dibujo. |
| 2. Mir, pastel. | 23. Ibels, íd. |
| 3. Ramón Casas, dibujo al carbón. | 24. Apa, caricatura. |
| 4. Canals, retrato. | 25. Apa, íd. |
| 5. Rodríguez Acosta, óleo. | 26. R.Franco, aguafuerte. |
| 6. Casanovas, escultura. | 27. R.Franco, íd. |
| 7. Nogués, aguafuerte. | 28. Leal Cámara, caricatura. |
| 8. Lhardy, aguafuerte en colores. | 29. Inglada, dibujo. |
| 9. Bagaría, óleo | 30. Vázquez Díaz, aguafuerte. |
| 10. Junyent, apunte. | 31. Léandre, dibujo. |
| 11. Junyent, íd. | 32. Léandre, íd. |
| 12. Fabián, óleo. | 33. Neumont, íd. |
| 13. Bea, pastel. | 34. Neumont, litografía numerada |
| 14. Sunyet, acuarela. | 35. Saint Aubin, óleo. |
| 15. Miguel Blay, apunte. | 36. Jonas, acuarela. |
| 16. Jou, grabado madera. | 37. Jonas, íd. |
| 17. Mas y Fontdevilla, óleo. | 38. Jonas, litografía. |

18. Vázquez Díaz, dibujo.
19. Vázquez Díaz, aguafuerte.
20. Vázquez Díaz, id.
21. Andreu, acuarela.
43. Abel Truchet, id.
44. Tito, caricatura.
45. Inglada, dibujo.
46. J. Arrúe, caricatura.
47. Nam, caricatura.
48. Nam, id.
49. Nam, dibujo.
50. Nam, id.
51. Nam, caricatura.
52. Ribas, id.
53. Picarol, id.
54. Picarol, id.
55. Picarol, id.
56. Picarol, id.
57. Picarol, id.
58. Picarol, id.
59. Picarol, id.
39. Ibels, dibujo.
40. Ibels, id.
41. Abel Truchet, dibujo.
42. Abel Truchet, caricatura.
67. Larocha, paisaje.
68. Lafita, caricatura.
69. Guardilo, marina.
70. Cristóbal Ruiz, paisaje.
71. Ana Dosau, pastel.
72. Ubach
73. Labarta, dibujo.
74. Labarta, id.
75. Casals Peipoch.
76. Sabater, marina.
77. Vegue, paisaje.
78. Junceda, caricatura.
79. Lafora, paisaje.
80. Pasarell, caricatura.
81. L. Dubon.
82. Gargallo.
83. Manaut Viglietti, naturaleza

60. Picarol, íd.
61. Picarol, íd.
62. Picarol, íd.
63. Bonet, óleo.
64. Arizmentdi, íd.
65. Roig, íd.
66. Espina, aguafuerte.
84. Manaut Viglietti, paisaje.
85. Petit, paisaje.
86. Romero Calvet, dibujo.
87. Romero Calvet, íd.
88. Florenza, acuarela.
89. Ruano, óleo.
90. Ricart, acuarela.
91. M. Benet, paisaje.
92. P. Chico, dibujo.
93. Gómez Gálvez, paisaje.
94. Charchoune, óleo.
95. Mapuix, íd.
96. Uria, paisaje.
97. Ridiguet, dibujo.
98. Zamora, dibujo.
99. Zamora, íd.
100. Bettina Jacometti, dibujo.
101. Abad, caricatura.
102. Bergamín, dibujo a lápiz.
103. Gras, cabeza.
104. Povo, íd.

- 105. Güel, dibujo.
- 106. Bradinas, óleo.
- 107. Vázquez Díaz, aguafuerte.
- 108. Inglada, dibujo.
- 109. Serrano, escultura.

Los escasos medios de organización de la revista *España* impidió recoger los cuadros que no pudieron venderse ni en Madrid ni en Barcelona, donde se encontraban, retrasando así la liquidación del homenaje a favor de los legionarios. Una vez reunidos, la redacción de *España* decidió rifarlos entre sus lectores. Se realizaron unas papeletas por valor de cinco pesetas. La rifa se anunció en el semanario de *España*, el 17 de enero de 1918, y en algunos diarios madrileños. Desde febrero a julio se publicaron pequeños anuncios de la rifa. El anuncio se titulaba “Nuestra Rifa” y contenía algunas notas sobre la rifa:

“La rifa de los cuadros que sobraron de nuestra Exposición en pro de los legionarios españoles ha tenido una halagüeña acogida por parte de nuestros lectores. Ya se han vendido algunos centenares de papeletas. No se retrasen los que tengan el propósito de adquirir una o varias. La rifa se verificará por el sistema corriente de la lotería y ante notario, tan pronto como queden despachados todos los billetes” (127).

La venta de los cuadros tuvo lugar el 29 de julio de 1918, a las seis de la tarde, en la sede de la redacción, calle del Prado, n.11. (128).

V.10. APÉNDICES

NÚMERO 1

En nuestras investigaciones sobre la Exposición de legionarios no hemos encontrado su catálogo, por este motivo hemos decidido relacionar las obras que se expusieron con los distintos artículos en las que han sido localizadas.

Obras francesas:

1. Paul Hermann y Abel Faivre: cuadros alusivos a la cruenta guerra.

Paul Hermann, *El naufrago neutral (después del torpedeamiento), a su compañero: Tú, por lo menos, eres francófilo; pero yo, que soy germanófilo...* (España, Madrid, 1-2-1917) y *La autonomía de Polonia* (España, Madrid, 11-1-1917).

2. Widhopf y Gond: alegorías sobre la guerra europea (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917) y *Miss Cavell*, (España, Madrid, 25-1-1917).

3. Abel Truchet: aguafuerte que representa a un Cristo y unas mujeres enlutadas que dicen: *Nous aussi seigneur, nous donnons nos fils pour la paix du monde*, (*El Liberal*, Madrid, 5-1-1917 o España, Madrid, 18-1-1917).

4. Forain: dibujos en las trincheras, (España, Madrid, 11-1-1917).

5. Radiquet: dibujo cuyo lema fue: "*En France le souveair du Roi gran coeue infarisable of la slucera expresión de agradecimiento que en Francia y en las demas Naciones beligerantes sienten por nuestro Monarca*", (*La Época*, Madrid, 11-1-1917).

6. Laroche: *Procesión*.

7. Louis Jou: *Los que resisten*, (España, Madrid, 11-1-1917).

Obras españolas:

1. Luis Bagaría: un cuadro con varios dibujos y algunas caricaturas, (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

2. Los hermanos Zubiaurre: estudio de cabezas, (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

3. Maeztu: mujer pintada - según Hoyos y Vivent - "*con ese relieve y brillantez de colorido característicos de él*", (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

4. Nonell, cuadro donado por sus herederos.

5. Saint-Aubin: estudio de una campesina de Avila - según José Blanco Coris - *a la puerta de una casa, destacándose en oscuro sobre un fondo de cielo y lejanías en las que se ven una iglesia, casas y paisaje iluminado por el sol. Un cuadro muy acertado de factura y de color y muy bien dibujado*, (*Heraldo de Madrid*, 29-1-1917).

6. Zamora y Ramírez: acuarelas, (*El Día*, Madrid, 6-1-1917).

7. Lafita: apuntes de álbum, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

8. Santiago Rusiñol, paisaje - según Luis Oteyza - *con vista de un pueblo con las casas blanqueadas*, (*El Liberal*, Madrid, 4-1-1917, *El Día*, Madrid, 6-1-1917 y *Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

9. Zaragoza, aldeana alsaciana, (*El Liberal*, Madrid, 4-1-1917 y *Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

10. Ramón Casas, un busto - según José Blanco Coris- "*que se venderá enseguida, porque es de las que acostumbra hacer los días de fiesta*", (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).

11. Llimona, *Desnudo*, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).
12. Néstor, *Cabeza de una dama del siglo XVIII* a lápiz, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917 y *El Día*, Madrid, 6-1-1917).
13. Moisés, *Cabeza de seminarista*, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917 y *El Día*, Madrid 6-1-1917).
14. Peña, cabeza al pastel, (*Heraldo de Madrid*, 4-1-1917).
15. Tito y Picarol, caricaturas, (*Heraldo de Madrid*), 4-1-1917.
16. Andreu y Lardhy, aguafuertes.
17. Labarta, dos dibujos a pluma.
18. Nogués, *La moza del cántaro* y aguafuertes, (*El Liberal*, Madrid, 8-1-1917 y *España*, Madrid, 25-1-1917).
19. Julio Antonio, *La poesía*, (*España*, Madrid, 25-1-1917).
20. José Arrúe, *Comentando: la guerra en una aldea vasca*, *España*, Madrid, 1-2-1917).
21. Anselmo Miguel, *Retrato*, (*España*, Madrid, 25-1-1917).
22. Arteta, *Fraternidad*, (*España*, Madrid, 18-1-1917).
23. Ribas, *Herren officieren*, (*España*, Madrid, 18-1-1917).

NÚMERO 2

Lista de los números de las papeletas premiadas y los premios que les correspondieron: Papeleta núm. 10 cuadro núm 84, autor Manaut Viglietti.-15,111. Riquer.-16, 92 P.Chico.- 17,62 Varela de Seijas.-19,77 Vegue.-22,10 Junyent.-29,60 Picarol.- 33,72 Ubach.- 35,109 Martínez Ballester.- 40,70 Cristóbal Ruiz, 43,113 Malagarriga.- 46,82 Gargallo.- 51,7 Nogués.- 45,50 Nam.- 54,71 Ana Dosau.- 56,81

Dobón.- 57,11 Junyent.- 58,5 Rodríguez Acosta.- 59,83 Viglietti.- 60,80 Pasarell.- 64,9
 Bagaria.-73,66 Espina.- 79,20 Vázquez Díaz.-82,61.- Picarol.- 83,78 Unceda.- 84,42
 Abel Truchet.- 87,49 Nam.-90,110 Nam.- 96,74 Labarta.- 98,112 Apa.-101,57 Picarol.-
 102,25 Apa.- 105,16 Jou.- 106,32 Léandre.- 108,17 Nam.- 109,48 Nam.- 111,12
 Fabián.- 114,38 Jonas.- 115,99 Zamora.- 118,75 Casals.-121,65 Roig.- 122,22 Ibels.-
 124,44 Tito.- 133,95 Mapuix.-134,41 Abel Truchet.- 136,51 Nam.-137,37 Jonas.- 141,4
 Canals.- 144,27 Franco.- 145,6 Casanovas.- 159,108 Inglada.- 166,64 Arizmendi.-
 170,13 Bea.- 171,93 Gómez Gálvez.- 172,17 Max y Fontvilla.- 175,98 Zamora.- 181,18
 Vázquez Díaz.- 186,26 Franco.-187,23 Ibels.- 188,29 Inglada.-190,33 Neumont.-
 194,96 Uria.- 199,89 Ruano.- 200,30 Casanovas.-205,54 Picarol.- 206,34 Neumont.-
 211,31 Léandre.- 212,94 Charcoune.- 213,35 Aubin.- 216,58 Picarol.- 225,107 Vázquez
 Díaz.- 226,24 Apa.- 227,103 Gras.- 232,76 Sabater.- 243,87 Romero Calvet.- 237,79
 Lafora.- 241,85 Petit.- 244,73 Labarta.- 250,46 Arrúe.- 251, 91 Benet.- 256,28
 Camara.- 258,40 Ibels.- 261,45 Inglada.- 262,102 Bergamín.- 263,15 Blay.- 264,3
 Casas.-267,8 Lhardy.- 269,101 Abad.- 277,14 Sunyer.- 278,52 Ribas.- 282,55 Picarol.-
 283,59 Picarol.- 287,53 Picarol.- 295,97 Ridiguet.- 297,43 Abel Truchet.- 298,100
 Jacometti.- 299,39 Ibels.- 301,104 Pobo.- 304,63 Bonet.-305,2 Mir.- 306,88 Florenza.-
 309,36 Jonas.- 311,67 Larocho.- 313,19 Vázquez Díaz.- 314,68 Lafita.- 318,90 Ricart.-
 319,69 Guardiola.- 321,21 Andreu.- 323,106 Badrinas.- 324,86 Calvet.- 331,1 Anglada
 Camarasa (129).

V.11. NOTAS

(1) “Reales Ordenes”, *Gaceta de Madrid*, 30-7-1914.

(2) Rafael Altamira, *La guerra actual y la opinión española*, Barcelona, Araluce, 1915, p.44.

(3) José Antonio Lacomba Abellan, *La crisis española de 1917*, Málaga, Ciencia Nueva, 1970, p. 53.

(4) José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo 5/ III, *De la gran guerra a la guerra civil española*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p.93.

(5) Manuel Azaña, *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Giner, 1990, p.297.

(6) Rafael Altamira, op. cit., p. 63.

(7) Pabón, *Prólogo a la obra de W.Fernández Flores*, “Acotaciones de un oyente”, Madrid.

(8) José Carlos Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p.145.

(9) *Ibíd.*, p. 148.

(10) *Bulletin Hispanique*, Tome XIX, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, Paris, Feret-Fils, 1917.

(11) Luis Araquistáin, *Entre la guerra y la revolución*, Madrid, 1917, pp.17-18.

(12) Ortega y Gasset, *España*, Madrid, 29-1-1915.

(13) *Bulletin Hispanique*, Tome XVII, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, Paris, Feret- Fils, 1915.

(14) Anónimo, “En honor de los académicos franceses”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30- 4-1916.

(15) Anónimo, “Los académicos franceses en Madrid”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-5-1916.

(16) Anónimo, “Los académicos franceses en Madrid”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-5-1916 y 7-5-1916

(17) Anónimo, “Los académicos franceses”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-5-1916, 5-4-1916 y 6-5-1916.

(18) Paul Almarza, “Nuestra contribución de sangre ‘Los legionarios españoles en el frente’”, *El Mundo*, Madrid, 22-8-1916.

(19) La carta fue escrita el 21 de noviembre de 1916 y publicada el 7 de diciembre de 1916 en la revista *España* bajo el título “Palabras de un Legionario”.

(20) *Ibid.*,

(21) Mario Aguilar, *Imparcial*, Madrid, 24-10-1916.

(22) La primera mención sobre los legionarios se publica en la revista *España*, el 26 de febrero 1915, bajo el título “Apuntes de un legionario. Desde la línea de fuego” por Agustín Heredia.

(23) Mario Aguilar, *op. cit.*

(24) Léon Rollin, “ Le Journal y los artistas franceses, *España*, Madrid, 16-11-1916.

(25) Luis Alvarez Cedrón, “Palabras de un legionario”, *España*, Madrid, 7-12-1916.

(26) Fabian Vidal, “Por los legionarios españoles”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-11-1916.

(27) Mario Aguilar, op. cit.

(28) Luis Araquistáin, “ A beneficio de los legionarios españoles”, *España*, Madrid, 16-11-1916.

(29) Anónimo, “Suscripción a favor de los legionarios españoles”, *España*, Madrid, 16-11-1916.

(30) La delegación alemana en Madrid recoge, incluso, los kioscos de la plaza de Celeuque de las calles de Alcalá y Caballero de Gracia en donde se vendían ilustraciones con la persona del Emperador alemán. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(31) En lo referente a los manifiestos incluimos el tema de la venta de tarjetas postales con caricaturas contra el Emperador alemán. En noviembre de 1914 se recogen un total de 262 ejemplares de tarjetas con gráficas que satirizaban también a otros jefes de Estado. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(32) Algunas de estas manifestaciones se localizan fuera de la capital como Valencia, en septiembre de 1916, o en Zaragoza, en mayo de 1917. Mº Exts., Leg. H.3013.

(33) Respecto a estas reuniones públicas podemos destacar las quejas de la delegación alemana en Madrid. Éstas se refieren a los actos previstos en el Ateneo (el 10 de abril de 1916) o en el Círculo de Bellas Artes (el 11 de abril de 1916) ambos en Barcelona a

causa de la muerte del artista español Granados, por una acción violenta de la marina alemana. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(34) Relacionado con esta muestra García Mercadal realizaba la siguiente crónica: *“Una copiosa serie de nombres de artistas acaba de cruzar las puertas del Museo de Luxemburgo. Son los nombres de aquellos, a pocos pasos, acechados por la muerte gloriosa del que entrega su vida en defensa de la patria tuvieron serenidad bastante para dedicar los ocios de su existencia en las trincheras a trasladar sus impresiones al lienzo.*

Adler, Vuillard, Truffaut, Madeline, Herman-Paul, Fossard, Zingg, Balande, Gilbert- Bellan y otros varios, son los nombres de los artistas franceses cuyas obras acaban de ser acogidas en el Museo de Luxemburgo.

Obligados los soldados-artistas a guardar silencio para sus impresiones de la guerra, brotó en los artistas soldados el deseo imperioso de traducir en obras su silencio, en obras que son comentario elocuente de los grandes sucesos que los tuvieron por actores”, en “La Pintura ante el Enemigo”, La Correspondencia de España, Madrid, 4-4-1917.

(35) Vid., I.1.Impulsos de proyecto colectivo para el arte español contemporáneo.

(36) Relativo a esta exposición que ha sido comentada en la Introducción a esta tesis doctoral, I.1.Impulsos de proyecto colectivo para el arte español contemporáneo, queremos puntualizar el interés político del Ministerio por esta “Misión francesa” compuesta por los señores Hanotaux, Widor, Imbart de la Tour y cinco académicos franceses en su paso por la fronteras de Irún y Port Bou. Mº Exts., Leg. H. 3044.

(37) Los puntos principales de dicho patronato aparecen en el artículo: “Comité de aproximación franco-española, Las obras de los legionarios”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-6-1918.

(38) Mº Exts. Leg. H-3013

(39) A finales de 1916 de nuevo la embajada alemana llamará la atención al Ministerio Fiscal por las caricaturas alusivas a naciones beligerantes. Mº Exts., Leg. H.3120.

(40) Durante los meses de enero y abril de 1915 la embajada alemana denunciaría a este diario por sus ilustraciones. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(41) *Ibíd.*,

(42) Mº Exts., Leg. H. 3013.

(43) *Ibíd.*,

(44) Emiliano Iglesias, “Los legionarios españoles. Un beneficio... sr.Director de El Liberal”, *El Liberal*, Barcelona, 12-12-1916.

(45) *Ibíd.*,

(46) Anónimo, “La llegada de Maeterlinck, *La Correspondencia de España*, Madrid,

9-12-1916 y en *El País* “Maeterlinck en España”, por Ernesto López 11-12-1916, Raúl Urbano, “Maurice Maeterlinck”, 12-12-1916 y Luis de Araquistáin, “Maeterlinck en la Casa del Pueblo”, 15-12-1916.

(47) El discurso de presentación fue pronunciado por el empresario teatral, Martínez Sierra, quien, según una nota oficial del 11 de diciembre de 1916, había ultrajado el nombre de Alemania y por ello se pedía la conclusión de estas conferencias. M^o Exts., Leg. H. 3013.

(48) Anónimo, “La conferencia en el Ateneo”, *El Liberal*, Madrid, 10-12-1916, 11-12-1916, 12-12-1916 y 13-12-1916. También quedó recogido entre otros en el *Diario Universal*, Madrid, 10-12-1916.

(49) Anónimo, “Manifiesto obrero. La Unión de Trabajadores y la Confederación Nacional de Trabajo. El Pueblo en peligro”, *El País*, Madrid, 24-11-1916.

(50) Ut supra (46).

(51) Anónimo, “Conferencia Prohibida”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-12-1916.

(52) *Ibíd.*,

(53) Sobre dicha conferencia algunos diarios reflejaron algunos de sus contenidos:

"España y los Estados Unidos, 'los dos pueblos más poderosos entre todos los neutrales', pueden hacer uso de la misma imparcialidad y ponerse de acuerdo con una recíproca confianza respecto a los grandes intereses humanos que la guerra ha puesto en litigio, y que les obligan a reunirse fraternalmente para la investigación de la verdad... Dijo que conviene no regatear a los aliados el apoyo moral, toda vez que luchan al mismo tiempo, por su independencia y por evitar a todos los pueblos el desastre de lo que ellos estiman serían una esclavitud. Enalteció el esfuerzo francés... también se ocupó del esfuerzo italiano y la fortaleza italiana...". Anónimo, "En el Ateneo. Conferencia de Mr. Whitney Warren", *La Época*, Madrid, 10-1-1917.

(54) Mº Exts., Leg. H-3013. También esta noticia salió en los medios de comunicación como el diario *La Epoca*, Madrid, 10-1-1917.

(55) Sin embargo, por estas fechas los dibujos de Raemaekers habían circulado por la Península como Las Palmas de Gran Canaria (Anónimo, "Empaches de 'neutradidad' o 'neutralidades' sospechosas", *Las Noticias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18-7-1916; también el 16-7-1916, 17-7-19120 y 20-7-1916) y San Sebastián. Mº Exts., Leg. H. 3013.

(56) El éxito de los primeros días de la Exposición Raemaekers, según su organizador, Iglesias Hermida, fue todo un triunfo ya que acudían gentes de todo tipo (estudiantes, damas, caballeros, círculos artísticos como La Peña y el Casino de Madrid) además, tenía previsto la realización de varias conferencias sobre el tema de la guerra como la del belga

Maurice Maeterlink, aprovechando su viaje a España (noviembre de 1916). Iglesias Hermida, “Exposición de Raemaekers”, *El Liberal*, Madrid, 13-11-1916.

(57) José Pérez Rioja, “Exposición de unos dibujos humanos”, *El Parlamentario*, Madrid, 8-11-1916.

(58) Existían otras dos, una se encontraba en el Museo del Louvre y la otra, en el Británico, 8-11-1916.

(59) Así se reflejaba en la prensa: “*Raemaekers ha ganado con sus dibujos un millón de francos, vive ahora en París, rodeado de todas las comodidades que apetece, el hombre... A mi me duele haber sido el que tenga que exponer estos colosales dibujos, por si la maledicencia supone que me anima a ello un afán comercial... Vió la grandeza en los dibujos de Raemaekers, y deseando que España participase de este sentimiento puso dinero al servicio de esta empresa grande*” . José Pérez Rioja, op. cit..

(60) La embajada alemana exponía: “*A l’occasion de ma visite au Ministère d’Etat hier j’ai attiré l’attention de Votre Excellence sur le projet d’expositions de dessins du nommé Raemaekers hautement injurieuses par l’Allemagne dans différentes villes espagnoles et j’ai eu l’honneur de la prier de vouloir faire empêcher ces expositions par les autorités compétentes.*

J’ apprends en ce moment que l’organisateur des dites expositions craignant que l’autorisation lui sera refusée, se propose d’éliminer une partie des dessins les plus fort et qu’il espère ainsi de se procurer la permission d’exposer au moins un certain nombre des dessins. Vu que tous les dessins de Raemaekers sont attentatoires au plus haut degré à l’honneur de ma patrie je proteste aussi contre une exposition partielle de ces ouvrages et j’ai l’honneur de prier Votre Excellence de vouloir bien

m'informar des mesures que les autorités Royales ont eu l'obligeance de prendre pour empêcher ces expositions et pour faire poursuivre, le cas échéant, leurs auteurs". M^o Exts., Leg. H-3013.

(61) De nuevo la embajada alemana alegaba: *"Dans ce moment j'apprends que l'exposition Raemaekers qui a été inaugurée; il y a deux jours, calle Principe n.1, contient des dessins hautement attentatoires à l'honneur de l'Allemagne et de la famille Impériale en particulier de Sa Majesté l'Empereur.*

Je suis le plus péniblement impressionné que les autorités compétentes ont laissé passer de pareilles insultes à un souverain et à un pays ami de l'Espagne. J'ai l'honneur de protester énergiquement contre cette exposition que je dois considérer d'autant plus injurieuse pour l'Allemagne comme le Gouvernement Royal était bien au courant de mes démarches faites contre une pareille exposition qui était projetée cet été à St.Sébastien.

Je prie Votre Excellence de prendre les mesures nécessaires pour que l'exposition soit fermée immédiatement et que les tribunaux soient saisis de suite de l'affaire. Je crois pouvoir espérer que le Gouvernement Royal trouvera moyen d'empêcher à l'avenir toute possibilité de ce que des outrages pareils se répètent...". M^o Exts., Leg. H-3013

(62) *Ibíd.,*

(63) Anónimo, "La Exposición Raemaekers", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-11-1916; Enrique Madrazo, "La clausura de la Exposición Racmaekers (sic)", *El País*, Madrid, 17-11-1916 y Javier Montero, "De la Exposición de dibujos del artista holandés", *El Parlamentario*, Madrid, 15-11-1916.

(64) Juan Carranza de Maestre, “Exceso de debilidad”, *Los comentarios*, Madrid, 15-11-1916.

(65) Relacionado con esta muestra de caricaturas el diario *La Acción* publicaba: *“Entre los dibujos de los artistas españoles figuraban caricaturas de algunos jefes de Estado; ninguna ofensiva. Todas ellas hubieran podido publicarse - se han publicado muchas parecidas - en los periódicos satíricos de los respectivos países sin que las autoridades correspondientes hubieran visto en ellas ofensa para el supremo magistrado de su nación... Ni los mismos periódicos aliadófilos, aparte alguna leve indicación, habían creído necesaria una protesta ardorosa.*

Se abrió la Exposición Raemaekers y, desde el primer día, el público comentó las escenas de brutalidad, de verdadero salvajismo, que en toda la obra del artista se atribuía a los alemanes...”.

Anónimo, “Las Exposiciones cerradas”, *La Acción*, Madrid, 15-11-1916; también en el artículo de Miguel A. Ródenas, “Exposición de caricaturas”, *El Diario Universal*, Madrid, 1-11-1916.

(66) *Ibíd.*,

(67) Este diario germanófilo apoyando a su causa publicaba: *“El Salón Iturriz supieron responder al título de tradicional, en forma que pudo muy bien aprender, además de buen estilo, la gracia de la admirable factura de muchos de aquellos trabajos este señor Raemaekers que dibuja con baba, como el caracol, pero que ignora el sentido de la sutileza, el secreto del donaire y desmiente con su obra otras condiciones exquisitas y agudas que han dado fama al arte holandés... Contrasta la insolencia de la propaganda aliadófila con la discreción de los propagandistas germanófilos en todos los órdenes; pero debe hacerse constar que éstos saben también expresar sus convicciones y simpatías*

en semejante fácil nivel insultar cuesta poco". El bachiller Quesada, "Caricaturas groseras. Exposición insolente. ¿Dónde está el fiscal?", *La Tribuna*, Madrid, 23-11-1916.

(68) Prudencio Iglesias Hermida, "La exposición Raemaekers. Por qué la cerré.- Por qué la vuelvo a abrir", *El Liberal*, Madrid, 16-11-1916.

(69) Mº Exts., Leg. H-3013

(70) Enrique D. Madrazo, "LA CLAUSURA de la Exposición Raemaekers", *El Pais*, Madrid, 17-11-1916, también en el artículo de Javier Montero, "De la exposición de dibujos del artistas holandes Luis Raemaekers, *El parlamentario*, Madrid, 15-11-1916.

(71) Dicho comunicado decía lo siguiente: *"Es cierto que los dibujos que representan a S.E. el Emperador han sido retirados, pero no es menos evidente que la mayor parte de las caricaturas que se encuentran expuestas hoy no persiguen otro objeto que representar al Ejército alemán a los visitantes como una horda de ladrones y asesinos.*

El catálogo lleno de calumnias que se ofrece a todo el mundo y que va adjunto, no permite cuidar de esta intención de los organizadores de la exposición. Se encuentran en ella títulos que insultan directamente a S. M. el Emperador. Un dibujo (número 71) insulta además a S. M. el Rey de los Búlgaros. Otro (el número 19) a un Oficial del Ejército alemán cuyo nombre se encuentra citado en el Catálogo. Tengo la honra de mantener mis protestas contra esta exposición y de rogar a V. E. que la haga cerrar y perseguir a sus organizadores por calumniar e insultar a un Soberano...". Mº Exts., Leg. H-3013. Véase también el catálogo de dicha Exposición, que está reproducido en el apéndice documental, y el artículo de Javier Montero, "Luis Raemaekers", *El Parlamentario*, Madrid, 15-11-1916.

(72) Dicha notificación contenía el siguiente argumento: *“Se ha contestado a dicha nota manifestando haber sido retirado los dos dibujos que concretamente menciona y haberse ordenado se retiren igualmente el Catálogo, resultando improcedente aplicación artículo citado del Código Penal que sólo trata de Soberanos, Príncipes, Agentes diplomáticos y extranjeros de carácter público en España. Asimismo se le dice que Gobierno S.V. prepara una disposición de carácter general que ponga término a esta clase de asuntos. Para mayor ilustración de V.E. debo advertirle que habiéndose suprimido también en esta nueva exposición los títulos de los dibujos, una vez retirado el Catálogo, pierden los cuadros casi por completo su significación, quedando anulada la intención de los expositores. Asimismo debo advertirle que según mis noticias en varios países neutrales entre ellos Estados Unidos ha habido exposición de Raemaekers sin reclamación de Representante de Alemania”.* Mº Exts., Leg. H-3013.

(73) Al respecto El bachiller Quesada publicaba: *“... unas caricaturas groseramente injuriosas para Alemania, para su Emperador, para el Soberano de Austria-Hungría, para demás jefes de Estado de los países que combaten, junto a las tropas de los Imperios centrales. El arte no ha podido descender a más. ¿Qué noción de sus deberes, no siquiera de neutral, sino de las más moderada cortesía, tiene el Gobierno que consiente la ostentación pública de ofensas, que un dibujante extranjero hace a pueblos y monarcas amigos de España, le concede?... Pero creemos también que el gobierno se apercebirá de que su deber está clavado en la pared de la Exposición mencionada, como un ‘inri’ ofrecido a la censura pública, entre los pobres trabajos del dibujante holandés y, velando el Gobierno por su propio prestigio, se apresurará a descolgarlo”, en “Caricaturas groseras. Exposición insolente. ¿Dónde está el fiscal?”, La Tribuna, Madrid, 23-11-1916.*

(74) De dicho llamamiento reproducimos lo siguiente: *“Je dois vous rappeler aussi des caricatures publiées dans des journaux de la plus grande circulation à Berlin, entre autres par el ‘Berliner Tageblatt’ lors de la propagande pro-Ferrer, dans lesquelles le Roi d’Espagne était*

représenté d'une manière aussi innoble et non moins infâme de dégoûtante que les pires dessins de Raemaekers. Cependant alors je n'ai pas insisté dans mes réclamations verbales auprès de S.E. Monsieur le Baron de Schoen en vue des difficultés d'une action, d'ailleurs possible d'après la loi mais que dans le réclamation actuelle de l'Ambassadeur Impérial à Madrid n'est pas susceptible d'une action légale, l'article 482 n'étant pas applicable". M^o Exts., Leg. H-3013

(75) Perdreau, "La Exposición Belga", *La Acción*, Madrid, 22-11-1916.

(76) Francisco Alcántara, "Exposición de artistas belgas en el Retiro", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.

(77) Esta Junta estaba compuesta por la duquesa de Santoña, presidenta; duquesa de Fernán Núñez de Montellano, de Baiena, de Búrcal; marquesas de Vadillo, de Urquillo, de Portago, de Mohernando; condesas de la Viñaza, de San Luis, de Seláfini, del Rincón, y señoras de D. Joaquín Santos Suárez y de D. José Santos Suárez. Monte-Cristo, "Exposición de artistas belgas", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.

(78) Ibid.,

(79) Jose del Cacho, "Los belgas", *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-11-1916.

(80) Vid., IV. El arte vaco y la introducción del arte moderno en Madrid.

(81) Monte-Cristo, op. cit.

(82) Ibid.,

(83) J.B.C (José Blanco Coris), “La Exposición Belga”, *Heraldo de Madrid*, 22-11-1916.

(84) Anónimo, “Exposición para los legionarios”, *España*, Madrid, 21-12-1916.

(85) Araquistáin, “Por los legionarios españoles. El tributo del arte”, *España*, Madrid, 11-1-1917.

(86) Ibid.,

(87) Anónimo, “La Exposición de los legionarios”, *España*, Madrid, 23-11-1917.

(88) Araquistáin, “Por los legionarios españoles. El tributo del arte”, op. cit.,

(89) Ibid.,

(90) Ibid.,

(91) J.del C, "Para los legionarios españoles", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-1-1917.

(92) Antonio de Hoyos, "Exposición a beneficio de los legionarios españoles", *El Día*, Madrid, 6-1-1917.

(93) Dichas personalidades aparecen fotografiadas en *ABC*, Madrid, 5-1-1917.

(94) Luis Oteyza, "La Exposición a beneficio de los legionarios", *El Liberal*, Madrid, 4-1-1917.

(95) Mº Exts., Leg. H-013.

(96) *Ibíd.*,

(97) Anónimo, "Los Antigermanófilos. Manifiesto", *El Liberal*, Madrid, 7-1-1917.

(98) Luis Araquistáin, "Exposición Clausurada. Contra los voluntarios españoles, *El Liberal*, Madrid, 8-1-1917.

(99) Luis Araquistáin, "Clausura por una tecniquería", *España*, Madrid, enero de 1917.

(100) Anónimo, “La Exposición de ‘España’ ha sido clausurada”, *El Socialista*, Madrid, 8-1-1917.

(101) Anónimo, “La Exposición de Legionarios”, *España*, Madrid, 1-2-1917.

(102) “Reales Ordenes”, *La Gaceta de Madrid*, 7-12-1916.

(103) Mº Exts., Leg. H-3013.

(104) Anónimo, “La Exposición de ‘España’ ha sido clausurada”, op. cit.,

(105) El gobierno alemán detallaba las siguientes: “*Quiero creer que el parecer del Ministerio Real expresado en dicha Nota pretendiendo que ninguno de los dibujos haya podido herir los sentimientos alemanes, no está fundado en la información de un funcionario reponsable y apto para una misión tan delicada. De otro modo me vería obligado a creer que el Gobierno Real no considera injuriosos, entre ellos, los dibujos y caricaturas siguientes:*

1)- núm. 98 ‘*Prepárate.... si perdemos*’. El dibujo representa un oficial alemán que amenaza a Jesucristo Crucificado.

2). núm. 123.- ‘*La Autonomía de Polonia*’. Representando un polonés encadenado con el casco prusiano (atado a un poste).

3). núm. 122.- ‘*El torpedeamiento de los neutrales*’.

4). núm (sin número). ‘*Han pasado por aquí*’. Una mujer de luto llora delante de su casa, que tiene grandes manchas de sangre.

5). Sin número. ‘*Hacia la esclavitud*’. Alusión a Bélgica.

6). Sin número. 'Abnegación'. Un sacerdote belga o francés presenta su pecho a un oficial alemán que le amenaza. Detrás de este grupo se fusila a ciudadanos civiles.

Aparte de estas caricaturas de tendencia francamente calumniadora me permito llamar la atención del Gobierno Real sobre otros dos dibujos que incitan a una intervención de España al lado de los países de la Entente. Se trata del dibujo 'La emboscada' (La Emboscada es España que no se ha unido todavía a los aliados) y del retrato de un Legionario español que grita: Esperando a mis hermanos... puede ser". Mº Exts., Leg. H-3013.

(106) Respecto a esta muestra de Sevilla se insistía que: "en la colección de caricaturas alemanas que fueron retiradas todas, veinticuatro horas después de la apertura de la exposición de Sevilla, colección que personalmente conozco, no había un solo dibujo que, bajo el punto de vista de una alusión a los beligerantes... insistiendo, una vez más, en un examen imparcial de las caricaturas alemanas de Sevilla. Después que la exposición de los legionarios españoles ha podido estar abierta durante más de tres semanas, sin que siquiera los dibujos arriba mencionados haya sido retirados insiste en que la reapertura de la exposición de Sevilla sea autorizada". Mº Exts., Leg. H-3013.

(107) La embajada alemana hacía referencia a estos temas:

"1) La censure établie exclusivement pour les nouvelles de presse transmises par la radiotélégraphie... J'ai l'honneur de réitérer ma demande d'établir une censure générale ou de supprimer celle des radiotélégrammes, unique source d'information pour l'Allemagne dont les intérêts se voient gravement préjudiciés par cette mesure unilatérale.

2) La fermeture de l'exposition des caricatures germanophiles à Seville...J'ai l'honneur de rappeler à Votre Excellence à cet sujet que ma réclamation contre la exposition en faveur des légionnaires espagnols a été rejetée par le Gouvernement Royal et que même les dessins injurieux pour l'Allemagne n'ont pas été supprimés pendant les trois semaines que l'exposition a duré. J'ai l'honneur de réitérer ma demande que l'exposition des caricatures germanophiles qui a eu lieu sans incident à

Madrid et à Valencia soit autorisé à Seville et dans d'autres villes de province comme l'exposition des légionnaires qui a été transférée à Barcelone.

3) La dénegation du permis de présenter des films de guerre allemands une représentation en faveur de la Croix Rouge à Cadiz quoique l'entrée ait été limitée à des personnes invitées nominellement... Je me permets de faire remarquer à ce sujet que de semblables représentations de films de guerre français, anglais e italiens se font dans plussieurs villes de province dans des théâtre publics et à Madrid au Teatro Benavente à titre d'invitation sans exiger le nom de la personne invitée. j'ai l'honneur de demander que les dites représentations allemandes soient également autorisées... ”.

Mº Exts., Leg. H-3013.

(108) Esta carta exponía lo siguiente: “*Me hago cargo de la carta de V. y del extracto de minuta del Sr. Embajador de Alemania. Cuando se relaciona con la exhibición de películas y de exposición de caricaturas y cuadros de la guerra, se rige por la R.O. de 6 de Diciembre último publicada en la Gaceta del día siguiente, que precisamente se dictó a consecuencia de haberse cerrado en Madrid una exposición contra la cual se reclamó por amigos de Alemania.*

Cuando pedí explicaciones a los Gobernantes de Cádiz y Sevilla, acerca de la prohibición de exhibición de películas y de caricaturas germanófilas, me dieron la explicación de que las habían prohibido por haberlo hecho antes de películas, caricaturas y cuadros de tendencias contraria.

Pero en mi deseo de atender las indicaciones de Ud.y del Sr. Presidente, que me ha escrito en igual sentido, telegrafia a los Gobernadores de Cádiz, Sevilla y Barcelona recomendándoles que si se pide autorización para exhibición de cintas cinematográficas y de colecciones de cuadros y dibujos alusivos a la guerra, no pongan dificultad alguna siempre que reúnan las condiciones determinadas en las antes citada R.O., a saber; que no ofendan a los Soberanos de los países amigos o a sus Ejércitos”.

Mº Exts., Leg. H-3013.

(109) Anónimo, “Discurso de Unamuno”, *España*, Madrid, 1-2-1917.

(110) *Ibid.*,

(111) *Ibid.*,

(112) Anónimo, “Unamuno paga sus deudas. Sobre una fiesta Hispanófoba”, *La Nación*, España, 30-1-1917.

(113) Anónimo, “Liga Antigermanófila”, *Correspondencia de España*, Madrid, 15-2-1917.

(114) Mº Exts., Leg. H-1347.

(115) Garupullito, “Notas de arte”, *El Liberal*, Barcelona, 12-2-1917.

(116) Florian, “Gazeta d’art: legionaris espanyols”, *El Poble Català*, Barcelona, 13-2-1917.

(117) Anónimo, “Página artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-2-1917.

(118) Anónimo, “Exposición de legionarios”, *El País*, Madrid, 4-1-1917.

(119) Federico García Sanchiz, “La Exposición Barrau y la exposición de los legionarios”, *La Nación*, Madrid, 12-1-1917.

(120) Ibid.,

(121) Antonio de Hoyos, “Exposición a beneficio de los legionarios españoles”, *El Día*, Madrid, 6-1-1917.

(122) Antonio de Hoyos, “Exposición a beneficio de los legionarios españoles”, *op.cit.*,

(123) Arturo Mori, “La Exposición a beneficio de los legionarios españoles”, *El País*, Madrid, 12-1-1917.

(124) Federico García Sanchiz, *op.cit.*

(125) Ibid.,

(126) Anónimo, “Nuestra Rifa”, *España*, Madrid, 17-1-1918.

(127) Ibid.,

(128) Vid., Apéndices.

(129) Anónimo. “Nuestra rifa”, *España*, Madrid, julio de 1918.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DPTO. HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

ORÍGENES DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS
EN MADRID (1909-1922)



Director: Jaime Brihuega Sierra

Doctoranda: Isabel García García

Volumen II

Marzo 1998

22467
II

VI. EL PRIMER “ISMO” ESPAÑOL: EL PLANISMO DE CELSO LAGAR

VI.1. CELSO LAGAR, DE ESCULTOR A PINTOR VANGUARDISTA

Celso Lagar nació el cuatro de febrero de 1891 en la calle de Santiago, número 23, en la ciudad medieval de Miróbriga, actualmente conocida como Ciudad Rodrigo. Su padre, don Gumersindo Lagar Iglesias - casado con Braulia Arroyo Ribón - ebanista de profesión, como algunos otros de los miembros de la familia Lagar (1), practicaba el antiguo arte de trabajar la madera. La ebanistería de Gumersindo se ubicaba en la misma calle que vio nacer a Celso Lagar. Se trataba de un lugar pequeño y modesto donde se realizaban *“toda clase de muebles, así como también, objetos de Iglesia tales como retablos púlpitos, confesionarios, andas, templete, credencias, comulgatorios y todo lo concerniente a este ramo dentro de arte”* tal y como lo especificaban los anuncios (2). Sus principales encargos - se remontan a 1897 - fueron dos retablos; uno para el altar mayor de la parroquia del arrabal del Puente, y otro, para la iglesia de San Andrés (3).

Celso Lagar, el primogénito de la familia, tuvo tres hermanos, Manuel (4), Angel e Isabel. Pasó su infancia en el seno familiar, especialmente al lado de su padre, quien le enseñaría el oficio de carpintero. Estas fueron sus primeras experiencias, al calor de las múltiples tallas en madera que su padre realizaba, que le sirvieron para adentrarse en el mundo de lo que más tarde descubrirá como la escultura. Sus estudios primarios comenzaron en 1898, en el colegio de Santa Teresa, donde manifestó ya un especial interés hacia el dibujo. Las lecciones de su primer profesor en esta materia, Ignacio Alberto Guitián Torrens, le introdujeron en el campo de la pintura: allí aprendió a utilizar

los colores, a realizar los primeros bocetos, los primeros desnudos... (5). En 1910 comienzan en serio los estudios del joven artista quien por aquellas fechas se traslada en varias ocasiones a Madrid, sin perder contacto con el seno familiar. El 24 de septiembre de 1910 (6), el semanario independiente *Avante* recoge una de estas salidas con destino a la capital para continuar las enseñanzas que sobre escultura impartía el famoso Miguel Blay, quien se había formado en París gracias a una beca que le había concedido la Diputación provincial de Gerona. En 1906 volvía de Roma para instalarse en Madrid y abrir su propio taller, al que asistiría Celso Lagar.



Celso Lagar, en sus primeros tiempos de pintor
(*El Noticiero Universal*, Barcelona, 11-7-1962)

La estancia de Lagar en Madrid se reduce, sin embargo, a escasos meses. Durante este tiempo, se dedicó por completo al estudio, por un lado, de la escultura clásica, refinada y severa que impartía Miguel Blay, y por otro, del entorno academicista de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (7). Durante sus visitas al Casón conoció al pintor Padró, quien pertenecía a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.

Éste, observando sus dotes como artista, fue quien, probablemente, le convenció para trasladarse a Barcelona. Su permanencia en tierras catalanas fue más corta que en las madrileñas. Sin embargo, gracias a ambas, consideradas como los centros artísticos más importantes de la Península, consiguieron convencer a la Diputación de Salamanca para que le concediera una beca de 365 pesetas anuales en París.

Contrariamente a las fechas que se han estado barajando, Celso se traslada a París en 1911, para estudiar escultura en la Academia de Bellas Artes, y no en 1912, 1914 ó 1916 como recogen algunos historiadores (8). Este acontecimiento tan inusitado fue el centro de algunos comentarios, tal es el caso de su amigo Alejo Hernández, seguidor de los pasos del joven artista :

“Ha comenzado sus estudios de Escultura, en la Academia de Bellas Artes de Paris, el joven mirobrigense Celso Lagar. Con este motivo, damos aquí por reproducidas todas las consideraciones que hicimos en uno de los números pasados, aunque suponemos fundadamente, que ahora como entonces, caerán en saco roto” (9).

Coincidiendo con la estancia de Lagar en París, la familia se traslada a Orense, a la pequeña localidad de Barco de Valdeorras. Sin embargo, y al contrario de lo que se venía asegurando hasta ahora (10), don Gumersindo no dejó Miróbriga como consecuencia de las penurias económicas que le proporcionaba el oficio de carpintero, sino todo lo contrario, su afán de prosperidad le llevó junto a su socio, Fernando Iglesias, a montar un negocio, La eléctrica industrial valdeorresa (11) y, seis meses más tarde, poder viajar a París para ver a su hijo. Así lo publicó el semanario independiente de la localidad encargado de publicar las noticias sociales más interesantes (12).

Por su condición de capitalidad artística, París era el lugar en donde aspiraban triunfar algunos jóvenes artistas, como lo habían conseguido muchos otros, convertidos entonces en los verdaderos mitos de las vanguardias: Picasso, Braque, Miró, Carrà, Balla, Boccioni, etc. Este camino era largo, generalmente difícil y solitario para aquéllos que, alejados de su patria, no tenían más remedio que arreglárselas solos en una ciudad incomparable a las pequeñas villas de las que procedían, como Mirobriga; además, con el inconveniente de un idioma que apenas conocían. En su caso, sin embargo, Celso Lagar consiguió sobrellevar esos momentos gracias a la ayuda municipal y a recibir algunas visitas - como la de su padre, arriba mencionada - sin perder, como cree Narciso Alba (13) el contacto familiar.

El primer año de residencia en la capital parisina, Lagar se dedicó por completo a sus estudios de escultura y a corresponder a quienes le habían concedido la beca, en un principio, a través de fotografías con sus primeras obras (14) y, más tarde, en octubre de 1912, con el envío de una de sus mejores obras escultóricas y la única que se conserva hasta la fecha, la *Rosa de Thébas*, actualmente en el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo (15).

Por desgracia, la beca tan sólo duró dos años, para ser más exactos, 18 meses. El 30 de noviembre de 1912, el *Avante* hacía público el presupuesto municipal donde se firmaba el final de la ayuda económica. Alejo Hernández, joven estudiante y primer abanderado del arte moderno de Lagar, parece estar tras el artículo anónimo que apunta con total claridad los perjuicios que dicha decisión tendría en la formación del prometedor artista:

“Más tarde, aparece un joven que se abre camino, que puede dar días de gloria al pueblo, que acaba de mostrar su agradecimiento al Ayuntamiento y su cariño a sus conciudadanos, donando una

obra, fruto de su ingenio: pero ¡nosotros para qué queremos escultores! ¡estos artistas, moldeadores de barro! ¡con los olleros que tanto abundan aquí, tenemos bastante!. Y el pobre Celso Lagar, el joven escultor que en París llama la atención de los grandes maestros, se queda sin pensión. Y no se crea que ésta es de miles de pesetas, sino de 365 pesetas anuales, cubierto el déficit y salvado el erario municipal” (16).

Su breve estancia en la capital francesa había logrado algo más, convertirle, a los ojos de sus paisanos, en el prototipo de joven artista internacional que, consagrado a su arte, había sido capaz de integrarse en el universo bohemio y cosmopolita de París. Su figura inspiraría algunos poemas de pretendida modernidad (17). Aparte de estas alusiones un tanto idealizadas, se elevaron panegíricos de su figura en términos más cercanos a la realidad. Nos estamos refiriendo a aquellos textos que recogieron los testimonios del escultor y crítico de arte francés José Bernard

“... el ilustre José Bernard, gala y ornato del Salón de Otoño de este año, orgullo de los franceses, sus compatriotas, ha dispensado a Celso Lagar el gran honor de fijarse en sus obras, haciendo de ellas un juicio, más que halagüeño, de verdadera alabanza. ‘Entre los jóvenes, don Celso Lagar se distingue por sus tendencias hacia una síntesis simplificada y la armonía de sus movimientos que da una impresión de conjunto bien definida’. Este juicio del eximio escultor francés, para las obras del joven artista mirobrigense, es un verdadero presagio para el porvenir de nuestro paisano...” (18).

Pero no hasta el punto de exponer en Salón de Otoño de 1912, como apunta Narciso Alba (19). Sí, por el contrario, meses más tarde y con las mismas obras, realizaría su primera exposición individual - de escultura y dibujos - que se celebró en la Ashnur Galerie del Boulevard Raspail. La noticia saltó, muy pronto, a la prensa madrileña. El diario *El País* - y no el *ABC*, como señala Narciso Alba (20) -, publicó un extenso artículo, en el que se demostraba su maestría en el arte tradicional apartándose de las tendencias vanguardistas. No obstante, y significativamente, se apreciaba ya una

manera muy particular de simplificar la forma, característica que, por otra parte, sería vital para la génesis del planismo (21).



Celso Lagar en su estudio en París
(*El Día*, Madrid, 17-3-1917)

Tres meses más tarde, en junio de 1913, el joven artista sería de nuevo objeto de alabanza por parte de J. Bernard, esta vez con motivo de la apertura de la Exposición para Jóvenes Artistas, celebrada en el Salón de París :

"Nuestro expositor Celso Lagar, escultor español, autor de varias obras expuestas en este salón, es un artista que para orgullo de su Patria, patria de luz y sol, donde los temperamentos son nerviosos y los artistas son grandes, tiene mejores interpretaciones de su carrera artística, a pesar de ser todas las demás suyas, de una grande intención y de un exquisito gusto. Sus obras, tienen el encanto Florentino (sic), interpretado por un espíritu poético, a través de la rudeza castellana. Merece la pena recordar varias obras, donde el Sr. Lagar ha puesto tan grande cantidad de arte - como son,

Adolescencia, Joven indiana y una colección de dibujos - que nos ha dejado demostrada, por una vez más, ser un gran artista y un sentimiento de poeta.

Lagar no es un reflejo vulgar de la vida: es la vida reflejada a través de un corazón de hombre tranquilo, preparado e imparcial, es la vida sin reflejos ni engaños, vista por un espíritu rudo.

Lagar nos ha demostrado, principalmente con su obra 'Adolescencia', donde se reflejan vivos, una candidez y un romanticismo muy difíciles de conseguir, si no es a fuerza de un trabajo muy concienzudo, acompañados de un talento extraordinario" (22).

Durante algún tiempo, vivió en la Rue Val-de-Grâce, en la orilla izquierda del Sena. Así lo relataba un compatriota suyo, Juan Selagón, en su entrevista para el diario *Avante*: "Nuestro artista vive en Val de Grace (sic), que no tiene nada ni de valle ni de gracia sino de calle, y no siendo céntrica precisamente, está aún en el corazón del París, y por lo tanto, en el Mundo de los artistas parisiens; el Sr. Lagar como artista, vive muy alto, creo que un 3º o 4º piso, no recuerdo" (23).

También podemos destacar una de las crónicas más notables sobre la vida, el aspecto y el arte de Celso Lagar durante sus últimos meses en París. Nos referimos a los comentarios de Federico García Sanchíz, quien en su estancia parisina se encontró con Lagar; años después recordaría ese episodio consecuencia de su Exposición madrileña en la Galería General de Arte Moderno en marzo de 1917.

"Hará de esto cuatro o cinco años. Y fue en París. Una noche deambulaba el cronista por las aceras del Boulevard Saint Michel, a la hora en que todos los veladores de las terrazas brillan con el ajeno y con las miradas artificiales de las peripatéticas. De repente, nos detuvimos al contemplar el cielo que la reverberación de las innumerables farolas callejeras teñía de un rosa febril.

-Señor Sanchíz...

Nos distrajo en nuestro éxtasis un muchacho cetrino, con ojos de contrabandista andaluz y una amplia dentadura amarillenta. Iba colgada de su brazo, una rubia fuerte, que trascendía a bretona, y

cuya cabellera áspera y excesiva semejante una cola de caballo retorcida.

- Señor Sanchiz... Yo soy Celso Lagar... Mi señora...

Y era Celso Lagar un doncel salmantino que se proponía la conquista de París. Un Bohemio. Vivía en un mechinal que llenaban unos pocos muebles y diversos vaciados en escayola. Realmente, su estudio se hallaba en la Closerie de Lilas, el cabaret donde el rey de los poetas Paul Fort, oficiaba rodeado de sus devotos. Celso Lagar se acomodaba en una mesa y pasábase la velada dibujando en el mármol. Luego pedía un papel de fumar, y calcaba con un fervoroso respeto el croquis drogado, casi siempre un perfil ingenuo, místico...

- Mi señora...

Madame Lagar ayudaba a su marido en el taller, en el café. Cuando escaseaba la moneda para procurarse modelos, madame se erguía en el cuartucho y posaba ante las pupilas visionarias del artista.

En suma, una couple muy barriolatinesca... Nosotros mirábamos la pareja arbitraria y simpática, y en el aire comenzó a cuajar la visión de los encinares castellanos, y entre los árboles veíamos la encorvada silueta de un viejuco; evocábamos, en fin, la tierra que formó aquel hombre que estaba delante de nosotros, y que obstinaba en vender su alma al diablo boulevardiero.

Y la ha vendido. Porque este muchacho vuelve a la patria contagiado por la divina locura de las rebeldías parisienses. Ya no persigue la expresión pura y lejana de aquellos perfiles sobre el mármol de la Closerie de Lilas. Desde luego, dichos diseños constituían ya una protesta contra el arte académico. Era poco, y Lagar se lanzó al cubismo, y aún más, aún más...

Como en el nocturno del Quartier (sic), encontramos hoy a Lagar en una calle madrileña.

-¿Usted por aquí?

- He venido a celebrar una exposición de dibujos...

- ¿Cubismo?

- Lagarismo..." (24).

Estos datos son muy relevantes porque nos muestran que Lagar estuvo más cerca de los movimientos de vanguardia de lo que hasta ahora se había pensado. Su estudio bajo el cabaret de Closerie de Lilas, así como su asistencia a la tertulia del poeta Paul Fort lo muestran. Desde 1905, cuando Paul Fort deja Montmartre para dirigir su revista *Vers et Prose* y animar La Closerie des Lilas en Montparnasse comienza las reuniones junto a otras poetas que se mezclan artistas: André Salmon, Jean Moréas, Apollinaire acompañado de Marie Laurencin, Max Jacob, Picasso, etc. Pero veamos a continuación cómo se estaba desarrollando el ambiente artístico parisino durante la estancia de Lagar desde 1911 a 1914.

Las transformaciones de la Revolución Industrial y el desarrollo del capitalismo a finales del siglo XIX convierten a la ciudad en un paraje donde coexistirán lo tradicional, lo moderno y la vanguardia. Los primeros eventos artísticos comenzaban a principios del siglo XX con la Exposición Universal de París (1900), *“en desafío al siglo que entonces empezaba y al mismo tiempo, en un canto a la Ciencia y la Tecnología”* (25).

La nueva imagen de la ciudad, en concreto, la de París y su atracción en el terreno artístico donde permanecían prestigiosas academias como la de Bellas Artes, la Colorossi, Julián, Ranson, la del Boulevard Clichy, etc.; los salones más destacados como los Independientes, nacido en 1884, veinte años después de la constitución del famoso del Salón de los Rechazados (1863), los Salones de Otoño, el Salón de la Sociedad de Bellas Artes, el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses, el Salón de los Humoristas, el Salón de la Sociedad Nacional, etc., atrajeron en gran medida a todos aquellos artistas que deseaban progresar y, entre ellos, a muchos artistas europeos como

el español Celso Lagar, quien partiría a dicha capital en 1911 para estudiar escultura y regresaría, cuatro años después, con el estallido de la guerra europea, convertido en un pintor que traía en su maleta las primeras creaciones para constituir un nuevo ismo: el planismo.

El planismo de Lagar tuvo, pues, su concepción en los albores de las primeras vanguardias artísticas que se dieron cita en París desde 1911 hasta 1915, de tal manera que debemos plantearnos qué ambiente y qué contactos le causaron más impresión. Ateniéndonos a los datos históricos y, concretamente, a los acontecimientos artísticos, como son, sin duda alguna, las múltiples exposiciones, ya sean estatales o privadas que plagaron las primeras décadas, debemos detenernos en aquel enmarañado ambiente artístico en el que cohabitaron, principalmente, dos tendencias, bien diferenciadas, la académica y la vanguardia. Los salones de arte seguían siendo la principal fuente donde se concentraban las novedades artísticas, sobre todo, el Salón de Otoño y el Salón de los Independientes constituían la base inequívoca de la presentación de las tendencias que marcaba los adelantados de la modernidad.

Entre los “leones” de la XXVI edición del Salón de los Independientes (1910), como los denominaba el crítico francés Georges Turpín, Henri Rosseau, Matisse, Le Fauconnier, Otho Friesz, Metzinger, Mauguin, Signac, Van Dongen habían sobrepasado a la pintura puntillista.

“En conjunto, - apuntaba Georges Turpín - la decadencia de la escuela puntillista se hace sentir y es tanto mejor. ¡La verdadera pintura ha ganado!” (26).

En efecto, el espíritu que animaba a los jurados de estos salones estaba muy lejos de aceptar aquellos trabajos que por su innovación fueran incomprensibles, no sólo para ellos mismos, sino también para el público, cayendo de nuevo en el mismo error que se repetiría en España y que terminaría con la credibilidad de las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Las exposiciones individuales o colectivas en galerías privadas, desde hacia tiempo, se habían convertido en una segunda opción donde presentar los cuadros más innovadores. Mientras se desarrollaba el Salón de Otoño (octubre de 1910) donde Metzinger, Henri Le Fauconnier y Albert Gleizes provocaban satíricos comentarios en la crítica por unas composiciones ricas en color integradas en volúmenes, continuaban las experiencias individuales de otros pintores. Finalizada la última trayectoria del movimiento fauvista hacia 1908, los protagonistas de otro movimiento, Braque y Picasso, comenzaban su particular cruzada en la estructuración del espacio pictórico. Será en este año, 1910, cuando ambos practicaban el llamado cubismo analítico; al mismo tiempo, comienza la difusión del futurismo cuya primera aparición en París había sido la publicación del primer manifiesto futurista de Marinetti en febrero de 1909, en el periódico *Le Figaro*; el 8 de marzo de ese mismo año, en el Teatro Chiarella de Turín, Marinetti junto a cinco pintores Boccioni, Balla, Carrá, Rusollo y Severini proclaman el primer manifiesto de la pintura y escultura futurista; en Alemania, las corrientes filosóficas de Heidegger, Ibsen, Strindberg, Nietzsche, las teorías de Marx, las investigaciones de Freud, junto a las teorías de Darwin, el arte primitivo, irracional o popular provocaron un clima intelectual que dio lugar a la aparición del movimiento expresionista. El grupo más revolucionario fue el Die Brücke (El Puente) constituido en 1905 y poco después, Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), en 1911. Es precisamente, este

año cuando el Jurado del IX Salón de Otoño y el XXVII Salón de los Independientes se enfrentan a una importante manifestación de la escuela cubista. En el primero, participan M. Duchamp, La Fresnaye, Gleizes, Kupka, Le Fauconnier, Lhote, Metzinger, Picabia, Reth, Archipenko, Csaky y Duchamp-Villon y en el segundo, además de los anteriores se suman Delaunay y Léger.

“La escuela cubista - escribía el crítico francés Georges Turpin - nacida de las fantasías de Picasso no existe realmente, desde dos a tres años, Metzinger se convirtió en el jefe incontestable” (27). Efectivamente, en esta muestra ni Picasso ni Braque habían expuesto y sería al año siguiente, cuando Metzinger junto a Gleizes publicaran en *Figuière*, “Du Cubisme” (1912) la primera obra teórica del movimiento cubista. Este año de 1912 supone, también, la consagración de muchos cubistas que imponen sus disciplinas y la adhesión de otros artistas como el ruso Survage, el holandés Mondrian y el mejicano Rivera, a quien veremos en la Exposición de Artistas Íntegros (1915) protagonizada por Ramón Gómez de la Serna. En Alemania, aparece el almanaque de Der Blaue Reiter mientras que en el año anterior Kandinsky había publicado su tratado teórico *De lo espiritual en el arte* (1911) y los futuristas entraban de lleno en el movimiento artístico parisino (28). Fue en la galería Bernheim Jeune durante el mes de febrero de 1912, donde Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini presentan 35 obras y el manifiesto de los pintores futuristas. Este movimiento, que venía a sumarse con el cubismo a los movimientos de vanguardia parisina, también tuvo sus detractores en las crónicas francesas (29).

El año 1913 supone un avance en la evolución del cubismo comienza su fase sintética, se publica el primer libro simultáneo de Sonia Terk Delaunay para un poema de

Cendrars y Apollinaire publica su libro *Les peintures cubistes, méditations esthétiques*. Mientras tanto, se inauguran nuevas ediciones de los salones de Independientes, de Otoño y otras. A la primera, concurren los cubistas Gleizes, Lhote, Laurencin, Metzinger, Mondrian, Reth, Archipenko, Brancusi, Csaky, además, de la aparición pública de las obras de Delaunay, Kupka y Picabia que formaban una nueva tendencia denominada Orfismo por Apollinaire, que se centraba en las investigaciones ópticas de los colores y se aproximaba a otra, el sincromismo, de los artistas americanos también participantes en la misma exposición: Bruce, Frost, M. Russel, S. M. Wright. Asimismo, se publicaba en Rusia el manifiesto de Mijail Larionov que lanzaba públicamente el Rayonismo.

Al respecto la crítica parisina publica las notas más sobresalientes de esta nueva tendencia orfista: *“El color para el color es la divisa adoptada. Es en este ideal hacia el cual tiende, cada día más, la visión material, que es preciso buscar la causa de los últimos hábitos. El cubismo, el futurismo, el orfismo no tienen otros orígenes; el rondismo, el ovalismo, el paralelismo seguirán”* (30).

“Los ‘cubistas’ afirmarán como una realidad las esferas, los paralelepípedos y los poliedros. Los ‘cubistas’ quieren ‘sintetizar’, ellos pretenden una filosofía que M.G. Apollinaire acaba de exponer y la cual no tiene misterio todo lo órfico” (31).

Como hemos visto, durante esos casi cuatro años se han desarrollado plenamente los principales ismos de vanguardia parisina, el cubismo, el futurismo o el orfismo, se han hecho públicos en los diferentes salones de la capital y han formado parte del campo de batalla de las artes plásticas europeas al lado de otros movimientos como el expresionismo alemán o el rayonismo ruso. Se trata de un ambiente diverso y cargado de abundantes connotaciones con las que cohabitó nuestro artista Celso Lagar y que

tendrían sus consecuencias más inmediatas en la primera exposición que realizó en España en 1915.

VI. 1.1. NOTAS

(1) Eugenio B. Lagar trabaja en 1911, en la “Nueva Funeraria” de Miróbriga, así lo publicaba el diario local: *“Con motivo del entierro de la señora Doña Ruano Jústiz, viuda de Aparacio, hemos tenido ocasión de ver y apreciar el servicio fúnebre, que ofrece al público la “Nueva Funeraria” establecida en la Plaza Mayor, núm. 10. Como era de esperar, del buen gusto y laboriosidad de sus dueños don Enrique Cuadrado y don Eugenio B. Lagar, la nueva empresa funeraria, nada deja que desear: severidad, buen gusto, economía, todo ha sido previsto y llevado a la práctica”*, en *Avante*, Ciudad Rodrigo, 7-1-1911.

(2) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, p.25.

(3) *Ibid.*, pp. 22 y 24.

(4) Manuel Lagar seguirá los pasos artísticos de su hermano. El 17 de octubre de 1919 expone en las galerías Layetanas de Barcelona y dos años después, se encuentra realizando otra exposición en el salón del Círculo Artístico de San Lucas, durante el mes de mayo de 1921.

(5) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.22

(6) La sección de noticias del diario *Avante* publicaba: *"han salido para Madrid nuestra distinguida colaboradora, doña Dolores Torres, viuda de G.Bivanco, la bellissima señorita Esperanza Rubio y el joven artista don Celso Lagar"*. Anónimo, "Sección de noticias", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 24-9-1910.

(7) Así lo verificaba un joven cronista local, Alejo Hernández: *"Celso Lagar, ese joven que todos vimos en la Glorieta o en la Muralla con sus grandes melenas y su chambergo radiniano, es una esperanza del arte español, del arte castellano. Discípulo de Blay, del mejor de nuestros escultores, ha sabido seguir al maestro con el entusiasmo y el aprovechamiento merecido. En lo que fue el palacio del Buen Retiro, en el Casón, trabajaba nuestro paisano abismado en esa sofrosine, que la contemplación de los griegos produce y allí, ante la energía musculatural del Discóbolo de Mirón, o las graciosas líneas de las Venus de Milo o Gnido ha pasado horas febriles, llenando el alma de armonías y el tablero de curvas y borrones: Allí fue donde el insigne Padró, comprendiendo sus aptitudes, le ofreció su valiosa y desinteresada protección. Pues bien, este amigo artista, este paisano entusiasta de la Castilla sobria, abandona nuestras llanuras para ir a París, y buscar al lado de Rodin, Batholomé (sic), Menniet (sic) y tantos otros, un nuevo peldaño de los que conducen a la suprema belleza, al ideal, a la gloria."*

Si nuestro Ayuntamiento quiere (como debe) ayudar con algo a este artista, si la Diputación hace lo mismo, el bien será para todos y algún día podremos tapar la boca a esos pesimistas que opinan que nada bueno, nada útilmente bello puede florecer en los carcomidos muros de la vieja Miróbriga", en "Un escultor mirobrigense", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 11-3-1911.

(8) Rafael Santos Torroella apunta 1912 como fecha de partida, en su libro *Revisiones y Testimonios. Dietario Artístico*, Barcelona, Taber, 1969, p.157; en 1914 Gérard Xuriguera, en *Pintores españoles de la escuela de París*, Madrid, Ibero Europea de Ediciones, S.A., 1974, p.54; Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del*

arte contemporáneo en España. 1900-1936, Madrid, MNCRS, 1991, p.29 o Manuel Campoy en su *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibero Europea de Ediciones, S.A, 1973, p 205, ni en 1916 como recogen otros tantos diccionarios. Tan sólo la fecha correcta fue recogida en 1992 por Narciso Alba en *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit.,

(9) Alejo Hernández, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 22-4-1911.

(10) Rafael Santos Torroella, "Celso Lagar en Barcelona", *Revisiones y testimonios. Dietario Artístico*, op. cit., pp. 155-163 y Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.26.

(11) El semanario independiente publicaba: “*Ha regresado de Barco de Valdeorras, provincia de Orense, don Fernando Iglesias habiendo llegado días antes al mismo pueblo don Gumersindo Lagar.*

Los dos inteligentes y laboriosos industriales, han formado con la cooperación de algunos elementos del país, y con un capital inicial de 80.000 ptas, una sociedad 'la eléctrica industrial valdeorresa', con objeto de explorar un magnífico salto de agua en el Sil, para la producción de energía eléctrica aprovechable en la fabricación de harinas y para dar luz a varios pueblos de aquella comarca. Según nuestras noticias, y de ello nos alegramos, los trabajos van muy adelantados, y la empresa es de gran porvenir para los activos y emprendedores mirobrigenses”. Anónimo, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 16-9-1911.

(12) Respecto a su visita a París se divulgaba: “*De Barco de Valdeorras, y después de breve estancia en París, a donde fue con objeto de informarse personalmente de los profesores de la*

Academia de Escultura, respecto de las aptitudes de su hijo Celso, ha regresado a esta ciudad el inteligente artista, don Gumersindo Lagar. Los informes recibidos con respecto al joven escultor, recientemente pensionado por nuestro ilustre Ayuntamiento, no pueden ser más halagüeños”.

Anónimo, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 16-12-1911.

(13) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit. p.26.

(14) Así lo publicaba el diario independiente de la localidad: “*Con verdadero placer hemos visto unas fotografías que reproducen las primicias artísticas del joven escultor mirobrigense, don Celso Lagar, pensionado por nuestro ayuntamiento en París. Nos complacemos en hacerlo público para estímulo del interesado, para satisfacción de nuestro Ayuntamiento que hizo el esfuerzo de votar la modesta pensión, y también para satisfacción nuestra, pues nosotros iniciamos entonces y apoyamos con todo entusiasmo la idea*”. Anónimo. “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 6-7-1912.

(15) La noticia fue publicada en el periódico local: “*La sesión ordinaria celebrada hoy por el Ilustre Ayuntamiento, se redujo a lo siguiente: se aprobó el acta de la anterior. La Presidencia dio cuenta de que el escultor don Celso Lagar, pensionado en París por la Corporación, había enviado como presente una estatua, copia de la "Rosa de Thebas", antiquísima obra de arte de la exquisita Grecia; el Ayuntamiento acordó dar las gracias al Sr. Lagar y que el importe de los portes del envío se paguen del fondo de impuestos*”. Anónimo, “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 5-10-1912.

(16) Anónimo, “El presupuesto municipal”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 30-11- 1912.

(17) Jesús Domínguez S.-Bordona, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 21-3-1913.

“¡Bohemio!... Falsa risa, amor de anemia,
 placeres cortos y desdichas largas...
 El llevó su ternura a las amargas
 horas de nuestra mísera bohemia.
 Ante el vivir indiferente y burdo
 muchas veces, el alma ya cansada,
 supo darnos alientos su mirada
 bajo las alas del chambergo absurdo.
 Y entonces nos llevó por los tesoros
 de su imaginación, hasta el secreto
 bosque, donde, entre helénicos laureles,
 moran, con los robustos doriforos,
 la Amazona viril de Policleteo
 y la Venus sin par de Praxiteles” .

(18) Anónimo, “Celso Lagar”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 26-10-1912.

(19) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., pág. 43.

(20) *Ibid.*, pág. 46.

(21) En este artículo se pueden apreciar algunas de estas características: “En la Ashnur Galerie del boulevard Raspail he visto expuestas las obras de escultura y colección de dibujos del joven compatriota Celso Lagar, artista modestísimo, sin pretensiones ridículas de su valer y que a pesar del corto espacio de tiempo que reside en París (dos años) es más conocido aquí que en nuestra Patria.

Dos son principalmente las esculturas en donde mejor puede la crítica estudiar a Lagar: 'Adolescencia' y 'Rosa de Thèbas'.

Una y otra muestran un refinamiento del gusto y una tan gran dosis de originalidad, que dejan entrever, para día no lejano, al artista maestro. Un estudio concienzudo del arte clásico es la primera impresión que producen estas dos obras del joven escultor, que realmente no desdeñó el clasicismo oriental, pero que sabe manifestarlo de una tan típica, tan propia y particular manera que da inmediatamente, aun en los profanos en el arte, el sello de la originalidad. Esta tendencia, hoy tan dominante, a lo nuevo, a lo original, bien sea por la pintura o por la escultura, conduce, máxime a los artistas que empiezan, a absurdos inconcebibles, o por lo menos a reflejos de influencia de determinada escuela modernista. Congratúlame el poder afirmar que Lagar ha sorteado con pasmosa maestría una y otra dificultad, por su simplificación de líneas y su particularidad al comprender el volumen, circunstancias que le ponen en condiciones de diferenciarse grandemente de la vulgaridad.

Y no quiero dejar hacer constar que éstas mis opiniones están robustecidas por la de una eminente personalidad francesa en escultura y crítica de la misma, quien al juzgar a nuestro compatriota decía: 'Entre todos los jóvenes artistas que conozco, no tengo inconveniente en afirmar que M. Lagar se distingue de una manera particular por su concepto y modo de simplificar la forma, concepto y modo, que dan a sus obras un conjunto muy definido'. Esta opinión de M. Bernard dice por sí sola mucho, muchísimo más de lo que yo puedo decir, pues se trata de un escultor crítico y extranjero, que en todas mis opiniones sobre el arte tiene demostrada una imparcialidad, al juzgar, que le hacen temible y respetado, dándole al mismo tiempo indiscutible autoridad mundial.

*Siga, pues, nuestro querido paisano su estudio con el entusiasmo que hoy lo hace, y en plazo próximo tengo la seguridad de ver en él al artista que produce el orgullo de los suyos y la gloria de la tierra que le vio nacer". Anónimo, "Un artista español", *El País*, Madrid, 22-3- 1913.*

(22) Anónimo, "Celso Lagar", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 26-7- 1913.

(23) Juan Selagón, “Españoles en París. Celso Lagar”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 14-2-1914.

(24) Federico García Sanchíz, “Celso Lagar”, *La Nación*, Madrid, 13-3-1917

(25) VV.AA, *El siglo XX*, Madrid, Istmo, p.19.

(26) Georges Turpin, “Salon des Indépendants”, *Arthénice*, Paris, 5-4-1910.

(27) Georges Turpin, “Salon d’automne”, *Arthénice*, Paris, 1-9-1911.

(28) Marinetti se había encargado de difundir con antelación el futurismo mediante conferencias públicas dadas a los estudiantes: “*Los buenos estudiantes franceses escuchaban a Marinetti mientras una sonrisa irónica estaba sobre sus labios. El dinero no tiene valor para este hombre rico de millones, ha hecho tirar su revista y sus obras a muchos millares de ejemplares, que él envía gratis a todos estos que se los piden*”. Flambeau, “La semaine”, *La Linterne de Paris et de Montmartre*, Paris, 18-3-1911.

(29) La prensa parisina se encargaría de publicar artículos en su contra como éste de A. Cartault: “*Los futuristas son sobre todo ingenuos, presentar la misma figura en fragmentos, la misma figura de frente, de tres cuartos, de perfil, no es suficiente para dar la impresión de que esta figura se mueve... La tentativa de los futuristas, en sus resultados materiales, puede ser considerado como fracaso, ello puede servir hasta un cierto punto para modificar la orientación del arte. Ellos han abierto nuestros ojos a las visiones nuevas, ellos han sacudido la torpeza, han atraído la atención sobre*

una tarea difícil, y demasiado olvidada actualmente, en la pintura que es devolver el movimiento, las fuerzas, las emociones", en "Le mouvement artistique. Les Théories des peintres futuristes italiens", *La Revue au Mois*, Paris, enero de 1912.

(30) Adolphe Thalasso, "Le Salon de la Société Nationale", *Le mois artistique*, Paris, Abril- septiembre de 1913.

(31) Louis Hautecoeur, "Société des artistes Indépendants", *La Gazette de Beaux-Arts*, Paris, 1913.

VI.2. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (I)

A finales de 1914, Celso Lagar cruzaba de nuevo los Pirineos para regresar a Barcelona, ciudad en la que había estado antes de su partida (1910). El momento es crucial para la cultura catalana que está desarrollando varias corrientes, principalmente, las últimas connotaciones modernistas, el pleno apogeo del noucentisme y la formación de las primeras vanguardias que iban desde el postimpresionismo a los últimos avances del cubismo.

El modernismo, era un movimiento cultural que llegó a teñir hasta las propias artes decorativas e, incluso, introducir nuevos elementos procedentes de países europeos. Se pedía desde hacia tiempo un cambio radical, una revolución social, una nueva vía para la europeización, un rechazo al arte académico, anecdótico y costumbrista, además de una vuelta a las raíces de su cultura, principalmente al arte medieval. Se trataba de un renacimiento cultural, que bajo el nombre de "Renaixença",

abanderaba la burguesía catalana como aquello que proporcionaba autonomía, libertad, cultura y cosmopolitismo. Curiosamente, la expansión del modernismo y su introducción en el mundo burgués se dio en unos momentos en los que Eugenio d'Ors, desde su Glosari de *La Veu de Catalunya* desarrollaba las bases del noucentisme. A partir de 1906, el panorama artístico catalán abre sus puertas a las nuevas ideas que vienen del exterior enlazadas con las corrientes vanguardistas. El artista, dentro de esta sociedad en plena crisis del 98, que mira al pasado bajo un tradicionalismo necesita crear un nuevo lenguaje que vaya más allá, ya sea moderno o ultramoderno (1). Precisamente, será en éste último, lo ultramoderno o la vanguardia, donde nazca un artista independiente capaz de oponerse al academicismo y, durante algunos años, se hallará entre los enfrentamientos de los modernistas y de los noucentistas, situándose entre lo anterior y lo nuevo, como es el caso de Celso Lagar.

Los primeros indicios de vanguardia española presentó varias vertientes, sin embargo, son dos las que nos interesan por ser éstas las que se manifiestan en Celso Lagar; una la marcha al centro de vanguardia más importante de Europa: París y, otra, aquellos movimientos que pretendiendo ser nuevos “ismos” se desarrollan en la Península como el planismo de Lagar, el vibracionismo de Barradas o el ultraísmo.

Respecto a la primera, en París uno de sus máximos abanderados, Picasso, la representó bajo “*la intuición de la modernidad que busca la vanguardia en su epicentro*” (2), también Celso Lagar la buscó pero fue, primordialmente, en España donde desarrollaría su espíritu vanguardista. Y, la segunda, encarnada en el galerista Josep Dalmau, quien “*no deseaba renunciar a su mundo, a su país y a su cultura y prefirió renovar sin marcharse*” (3). La historia de la Galerías Dalmau comienza en 1906, cuando Josep Dalmau abandona su

actividad como pintor y abre un comercio de antigüedades (4). La principal actividad de Dalmau fue, por un lado, la importación y promoción de elementos artísticos y de exposiciones relacionados con la vanguardia y, por otro lado, la promoción de los jóvenes creadores que producían arte de vanguardia, como el caso de Celso Lagar o Joan Miró.

Antes de la presentación pública de Celso Lagar en las galerías Dalmau, el ambiente artístico catalán estaba en pleno desarrollo a lo que se unía la incorporación de artistas europeos huidos de la gran guerra: en 1907 se celebró la Quinta Exposición Internacional de Artes; en 1910 se realiza la primera exposición de la agrupación Les Arts i els Artistes; en 1911 se publica el *Almanach dels Noucentistes*; Junoy inicia sus colaboraciones en *La Publicidad* promoviendo el arte mediterraneísta y Joaquim Sunyer realiza en el Faianç Català su primera exposición en Barcelona; en 1912, Dalmau presenta al público catalán el arte cubista de la mano de Duchamp, Fernard Leger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Juan Gris, Le Fauconnier y el escultor Agero, además de una Exposición de arte polaco y la Exposición Torres-García en las Galerías Dalmau; en 1913 se inaugura la nueva sala artística L'Athenea en Gerona; y en 1914, llega a Barcelona Rafael Barradas procedente de Italia y París.

Será a finales de este mismo año cuando Celso Lagar presenta en la calle Puertaferri, núm. 18, donde se ubican las Galerías Dalmau, 60 obras entre óleos y acuarelas junto a cuatro esculturas de su esposa Hortensia Begué, del 28 de enero al 12 de febrero de 1915. El galerista Josep Dalmau fue el encargado de presentar al público barcelonés las obras del joven pintor mediante un pequeño prefacio que el mismo firmaba. Dalmau exponía las breves palabras con las que Celso Lagar había definido su

planismo: *"Après le sentiment, la couleur et la forme comprise dans le planisme et le volume sont les éléments du bel art"* (5).



Portada del catálogo de la Exposición de Celso Lagar y Hortensia Begué en las Galerías Dalmau (1915)

Se ofrecía al público el primer ismo de vanguardia español el cual, tras su rápida constitución en la capital francesa, se disponía a conquistar el medio catalán. Josep Dalmau le presentó como un escultor que acababa de convertirse en un pintor. Tan sólo hacia pocos meses que practicaba la pintura, añadía el galerista en su pequeña nota al catálogo, además de considerarle como un joven con *"un talento poco común, una cultura sólida y una visión del tiempo que vive... su arte es profundo, no es superficial. La superficie de sus obras es justamente ingrata a primera vista. Cabe tener en cuenta este contraste, que será más o menos importante según los diferentes conceptos que cada personalidad tiene formados en las cosas del arte"* (6).

Dos criterios se adivinaban en las palabras de Dalmau, por un lado, la “sólida” formación cultural de Lagar que desde 1911 había podido ver “in situ” todas aquellas tendencias de vanguardia que se barajaban en París habiendo llegado a aunarlas para constituir el planismo y, por otro, consciente de las obras que presentaba advertía a la crítica sobre las diferentes interpretaciones del arte de Lagar, que dependía de la formación artística de quien las observara. Con esta operación Dalmau decide presentar la proa de la vanguardia española. Las exposiciones realizadas hasta entonces por el galerista habían creado una fuerte expectación y contribuyeron a la presentación de nuevas propuestas renovadoras, pero siempre de la mano de artistas extranjeros; recordemos, por ejemplo, la Exposición de Mela Mutermich (junio de 1911), la de arte cubista (abril-mayo de 1912) o la de arte polaco (mayo-junio de 1912), que se intercalaban con otras muestras de artistas españoles como la Exposición de Nonell y J. Colom (febrero de 1909), la de Xavier Gosé (octubre de 1911), la de Aurora Folque (febrero-marzo de 1913), la de Darío de Regoyos (marzo-abril de 1913), Josep Aragay (abril de 1913), la de Torné-Esquius (enero de 1914), la de Laura Albéniz (abril-mayo de 1914) y la de Gustavo Maeztu (mayo-junio de 1914) (7).

El papel que desempeñó Dalmau giró en torno a la presentación y promoción de aquellos artistas de vanguardia que como el caso del primer español, Celso Lagar, no sólo pretende realizar una operación de compra-venta sino crear un gusto hacia la vanguardia española y catalana que no existía. Esta maniobra tendrá su continuidad en febrero de 1918, con la exposición de otro artista, Joan Miró, en cuya obra Dalmau advierte, como veremos, algunos de los caracteres de Lagar.

Sin embargo, debemos preguntarnos si existió un acercamiento o un encuentro anterior entre Lagar y Josep Dalmau. Partiendo de la exposición cubista que Dalmau realiza en Barcelona (1912) nos encontramos con los viajes que éste realizó para organizar su muestra de artistas extranjeros. Es difícil constatar si hubo un contacto aunque por las fechas que barajamos muchos detalles coinciden. En primer lugar, en 1911 Dalmau está en París donde visitó, por un lado, el Salón de Otoño y por otro, la Exposición cubista en la Galerie d'Art Ancien & d'Art Contemporain, de la rue Tronchet (8), a las cuales nuestro artista también debió asistir. Si bien esta fecha es difícil de encajar en las vidas de ambos, señalemos otra, 1912, cuando Dalmau asiste al Salón de la Sociedad de Independientes donde Duchamp es rechazado por presentar *Desnudo descendiendo por una escalera*, obra que, precisamente por este motivo, estará en la Exposición de las Galerías Dalmau y cuando asiste a la primera exhibición individual de Juan Gris en la Galerie Clovis Sagot.

Se sabe con certeza que Josep Dalmau estuvo presente el día de la inauguración al lado de artistas residentes en París como Gargallo o Pere Ynglada. Aunque no se cita a Celso Lagar, sí podemos destacar el artículo del crítico Pierre Imbourg, quien realiza una entrevista a Lagar en 1944, en la que recuerda sus primeros años de juventud en París. No sabemos con seguridad si el crítico repite las palabras exactas del artista, que por aquel entonces contaba con 53 años, quizás no sean muy exactas o bien las tergiversa puesto que le incluye dentro del equipo de la Galería Sagot formado por Picasso y Juan Gris entre otros. Sea como fuere es muy probable que el galerista y el pintor se conocieran en París y de ahí su rápida aceptación y su Exposición en las Galerías Dalmau.

“... Celso Lagar évoque des souvenirs de jeunesse... l'époque où, avec Picasso et Juan Gris -il faisait partie de l'équipe de la Galerie Sagot, rue Lafitte...” (9).

Dalmau se adhiere a una propuesta de exteriorizar y modernizar la cultura catalana. A partir de 1915 se pueden enumerar diversas muestras vanguardistas como las exposiciones de los extranjeros Otto Weber, Van Dongen, S. Chorchoune y Hélène Grunhoff, Albert Gleizes todas ellas en 1915 o la de Frank Burty en 1917; también es destacable su apoyo a la revista de Picabia *391* (1917) y a *Trossos* (1917). Dalmau se presentó como el pionero de los jóvenes valores españoles que gracias a él pudieron presentar su arte moderno alternativo y diferente del académico o noucentista.

Precisamente, este último término estará ligado de manera accidental al arte de Lagar. Para el grupo de los noucentistas sus obras se asimilaban a los preceptos que d'Ors desde su *Glosari* se había encargado de desarrollar los principios estéticos del movimiento. Una contemplación de la naturaleza real comprensible, serena y elegante, una llamada al mediterraneísmo con raíces en el clasicismo o un valor de lo maternal se podían ver en los cuadros de Lagar. Se trataba de un artista no catalán que ofrecía una supuesta asimilación del alma del catalanismo noucentista, que además conseguía en sus obras una cierta modernización del noucentisme. De hecho, el propio Eugenio d'Ors, quien colaboraba en la recién inaugurada revista madrileña *España*, le reservó un extenso párrafo, del que destacamos algunas notas:

“Temblaran los umbrales y las puertas donde la majestad negra y oscura las frías desangradas sombras muertas oprime en ley desesperada y dura y lo que sigue, en ningún pintor podrían encontrar mejor Giotto que en un Celso Lagar o en un Pablo Ruiz Picasso... ¡Ahora, alerta, mi Joaquín Sunyer! ¡Ahora, alerta mediterráneos míos! Pablo Picasso es malagueño, Celso Lagar es hijo de Salamanca. Si

la luz nos viene aún del Norte, el carro de la luz puede que nos llegase tirado por potros fogosos de las razas del Occidente” (10).

La preferencia por el colorido, el equilibrio de los volúmenes, la armonía de los cuerpos, las magníficas aptitudes, la admirable interpretación de la naturaleza, una firme y moderna voluntad de construcción... fueron muchos de los calificativos que dieron a su obra. Al lado de estas grandes cualidades, también, le señalaron grandes defectos que, sin duda alguna, mostraban un aire vanguardista traído de París. De todos estos comentarios, destaca con gran interés el de d'Ors. ¿Por qué le otorgó tan buenos apelativos a su pintura? El origen de esta respuesta se encuentra en el propio crítico y en Josep María Junoy, quienes en la teorización de su clasicismo mediterráneo se toparon con la primera oleada cubista. Inmediatamente identificaron cubismo y noucentisme como “*aspectos de un mismo esfuerzo generacional superador del 'fin de siglo' mediante una estética normativa*” (11). Fue a partir del Salón de Independientes de 1911, cuando las crónicas al movimiento cubista aparecen con frecuencia en los diarios catalanes como en *La Veu de Catalunya* o en *La Publicidad*.

Como sabemos, el cubismo no será visto negativamente por los noucentistas ya que se trataba de una nueva escuela que reaccionó contra el impresionismo y que buscaba una nueva estructura espacial de la obra de arte. Siguiendo la opinión de Mercè Vidal sería en el artículo de Doménech Carles, el 30-11-1911 en *La Veu de Catalunya*, donde se desencadenan las nuevas interpretaciones del noucentisme sobre el cubismo. Partiendo de los ideales de Xenius, quien consideraba el cubismo como un arte renovador que tendía a la abstracción pero sin aspirar a la idealización formal, planteaba ante las obras de Le Fauconnier, *Abundance*, y Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, donde observa una misma “necesidad de estructura”, centrípeta en el primero y centrífuga en el

segundo, se inclinaba a establecer una conexión del cubismo con el problema de la estructura en las composiciones noucentistas. De esa manera, interpretaba el cubismo partiendo de lo que se denominará “estructuralismo” que, sin abandonar los sentidos, aspira al idealismo y es definido como aquella necesidad de encontrar un ritmo y una armonía de los que carecen las composiciones cubistas (12).

Por ello no es de extrañar que d’Ors viera en la pintura de Lagar *“una vocación de gran precio, servida por órganos que ya se adivinan poderosos. Hay una firme y muy moderna voluntad de construcción...”* (13). La pintura de Lagar presentaba, pues, todos los signos más llamativos del cubismo, esa voluntad de construcción, a través de planos, que el propio Lagar denominó planismo, pero también el color y la luz del arte mediterráneo que d’Ors teorizaba en su noucentisme. Por ello, se apresuró a alertar a Joaquín Sunyer, quien en 1911 había realizado en el Faianç Catalá su primera exposición en Barcelona y se consagraba como uno de los grandes protagonistas del nacimiento del noucentisme, cuyas obras poseían una influencia de Cézanne, del postimpresionismo y del cubismo, pero ante todo, un arte propiamente catalán, como calificaron a su *Pastoral* (1910-1911, Óleo sobre lienzo, 106 x 152 cm, Colección Juan A. Maragall, Barcelona).

El artículo de Eugenio d’Ors tuvo una respuesta inmediata por el propio Celso Lagar, quien desde la revista gerundense *Cultura* publicaba un artículo bajo el título “El renacimiento del arte después del cubismo” dedicado expresamente a Xenius. Allí, Lagar exponía las principales notas por las que se encaminaba el planismo:

“El renacimiento de la pintura moderna es la continuación del arte del Greco en su manifestación plánica del volumen y la profundidad.

Su gran precursor es Paul Cézanne. aunque los nuevos pintores hayan pasado un cierto tiempo

El impresionismo francés despistó en nuestra época el arte constructivo iniciado por Cézanne.

El impresionismo, sin ser un arte completo, es en pintura una manifestación apreciable por su emoción y por su valor espontáneo.

Cézanne demostró que toda la grandiosidad de una montaña puede existir en una naturaleza muerta; de un objeto, por el valor arquitectónico y estructural.

El volumen que existe entre un objeto que figura en primer término y el último - esa serie de volúmenes que llamo yo interiores -, es la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana.

El sentimiento es una condición indispensable en Pintura, así como en las demás Bellas Artes, pero este sentimiento desaparece en seguida (sic) que el 'maestro refinado' comunica su façon de ver dans l' esprit d' un homme innocent (sic).

Esto para mí, y para el arte bello, es el peligro más grande de las escuelas de Bellas Artes, en las que el profesor inculca lo que él ve; no lo que el discípulo siente.

A pintar nader enseña; a hacer cuadros, sí. Es por eso que Picasso ha derribado con el cubismo el arte decadente que hace medio siglo invadió el mundo, y es por eso también, amigo Xenius, que nosotros somos en nuestro tiempo los iniciadores de un arte primitivo" (14).

En primer lugar, Celso Lagar trataba de crear una pintura nueva que tras el cubismo fuera más simplificada, tanto en sus volúmenes como en su profundidad. Tras la pintura impresionista y el constructivismo de Cézanne, el punto de partida del planismo llega con el cubismo de Picasso, que inicia la búsqueda de un arte primitivo que en la obra de Lagar parte principalmente de los dibujos de Modigliani, pintor con el que convivió algunos meses y de quien pudo entresacar parte de la teoría planista. Además, en este artículo Lagar añade su oposición a la formación académica, que sustituye por la valoración del autodidacta.

Sí hoy en día podemos saber que la muestra de Celso Lagar y su compañera tuvo un relativo éxito en la crítica catalana, en aquellos momentos las esperanzas de sus protagonistas estaban puestas en los comentarios que recibieran. Una de las más duras fue la del crítico R. Ghiloni, quien mostraba fuertes desavenencias con el arte recién llegado a la capital y advertía a los futuros visitantes de la muestra: *“es menester decirle a este público que visita salones de pinturas que vaya prevenido contra toda emoción y tentación a visitar la exposición de los artistas que tan oportunamente nos presenta.*

Al decir que debe ir prevenido contra toda tentación, no lo decimos en el sentido de la tentación carnal; no, ésta no puede sentirla nadie mirando aquellas ‘soit dissant’ mujeres pintadas de color de rosa, parecidas según ha dicho uno de nuestros queridos compañeros, a una rana” (15).

Es probable que el recibimiento de esta negativa crítica no sólo contra la obra de Lagar, sino también contra la propia labor del galerista, Josep Dalmau, despertara la necesidad en ambos de ajustar cuentas con el crítico a través de unos anónimos que este último recibió. Sin embargo, el asunto no quedó zanjado sino que R. Ghiloni en su siguiente crónica arremetió contra aquéllos que no eran capaz de dar la cara: *“Séame permitido antes de terminar la presente crónica ‘De Arte’ aludir a quienes con una cobardía incalificable me han dirigido cartas anónimas, por supuesto, insultantes, por el mero hecho de desenmascarar falsas personalidades y por haber tenido la suficiente franqueza de decir que las obras expuestas en uno de los Salones de Exposiciones de esta ciudad eran indignas de calificarlas artísticas; a esos les digo que jamás tuve inconveniente, no sólo en demostrar y afirmar lo dicho, sino que, dando la cara noblemente, en todas las ocasiones, al pie de los artículos aparecía, clara y legible, una firma que respondía del texto de los mismos.*

Quienes no tienen el valor de firmar sus cartas y dedicarse a mandar los anónimos, son dignos de compasión y lástima, son seres degenerados” (16).

Los chocantes colores de los cuadros de Lagar provenían del fauvismo, de las pinturas de Gauguin e incluso del color de los bodegones de Paul Cézanne, afirmaba el cronista de *El Liberal* de Barcelona, a lo que, también, añadía la influencia de Picasso, para explicar el concepto del planismo: *“quien haya estudiado en todas sus partes el arte de Picasso, desde la que podríamos llamar ‘época azul’ al cubismo, podrá comprender las concepciones artísticas, improvisadas, de Lagar. Quienes no conozcan nada de esto, ni saben nada del color de los impresionistas franceses, ni de los dibujos de Van Gogh (sic); ni de los estudios de cuerpos y volúmenes de Gauguin, ni del color y de las pinceladas de Cézanne; no habiéndose formado una filosofía del arte necesario para su comprensión en toda la infinita variedad que se dirige hacia una unidad definitiva; quien no se haya presentado el porqué de la armonía de las formas, no puede formar juicio sobre las obras de Celso Lagar”* (17).

Celso Lagar venía a sumarse a la tendencia de los más avanzados, que según el crítico Carlos Caballero, era de dos clases, por un lado, el verdadero artista moderno que presenta novedades legibles en su arte y, por otro, aquél que a través de extravagancias pretende presentar una verdad ilegible; por ello, *“la causa de que las tendencias evolutivas del modernismo no lleguen a imperar, porque de los artistas primeros hay muy pocos, y por el contrario, de los últimos hay tantos como ignorantes... Se puede modernizar, evolucionar, fijar nuevos derroteros, pero ha de ser con un conocimiento perfecto de lo antiguo... Bien están las tendencias modernistas, las originalidades nuevas, pero siempre que su perfección sea grande, porque nosotros preferimos un Cervantes vulgar, un Miguel Angel modesto, un Canova humilde, a un modernista cuya genialidad está tan alta y es tan incomprensible...”* (18).

El arte de Lagar se había visto inmerso en el ambiente artístico de Cataluña, complejo en cuanto que allí tenían cabida el noucentisme, donde el planismo había sido

aceptado por su color, su visión de la naturaleza y la construcción de sus formas, el arte mayoritariamente practicado por aquellos que retomaban la tradición del paisaje y el retrato, y, por último, los defensores de la vanguardia.

Otro crítico, Antonio Vallesca, aplaudía su asombroso cambio de escultor a pintor aunque no era de extrañar su mala acogida ya que antes de él, Sunyer y los cubistas habían recibido el mismo desprecio:

“Es un hecho naturalísimo el que un escultor, sugestionado de pronto por la luz y el color, sólo trate de darnos a conocer las impresiones de su nueva visión, si ésta es espontánea y sincera, sin preocuparse de otro aspecto de su arte, en el que ya tiene mayor o menor dominio. Es innegable que en las pinturas de Celso Lagar se manifiesta un temperamento de colorista y una sensibilidad que sabe traducir con fuerza extraordinaria las más diversas tonalidades y aunque su técnica y procedimiento no puedan ser comprendidos por quien sea desconocedor de las modernas evoluciones de la pintura, desde el primitivo impresionismo” (19).

Pese a que su primera exposición en las Galerías Dalmau no tuvo demasiada repercusión, se vendieron, según Rafael Santos Torroella, cinco acuarelas - *Cabeza oriental, Estudio, Torso de mujer, Bailarina y Estudio* - y cuatro óleos *La Iglesia de Coll, Barcelona vieja, La Reforma y El jarro de rosas* -; entre los compradores figuraron el escultor Borrell Nicolau, el pintor Vayreda, amigo de Lagar en París, y los coleccionistas Ubaldo Carrera, Mañach y José Sala (20).

De las sesenta obras (21) que Celso Lagar presentó en las Galería Dalmau hemos seleccionado varias a partir de las que analizaremos el punto de partida del planismo que con el tiempo, como veremos en posteriores exposiciones, se fue transformando hacia un arte mucho más sintetizado y elaborado.

En la portada y contraportada del catálogo de 1915, se advierten las primeras connotaciones de los diferentes lenguajes que más atrajeron a Lagar en París. Uno de ellos fue el arte primitivo de Modigliani aunque no se conocen con exactitud los momentos-clave de esta convivencia, Narciso Alba apunta que compartieron “*un apartamento mínimo y miles de horas de bohemia*” (22) además de aportar una anécdota de ambos en París (23).

Más contundentes son los retratos de Lagar por Modigliani en 1915 (Óleo sobre lienzo, 35 x 26 cm, Colección particular) y en 1919, (Dibujo a lápiz, Museo de Berna). El joven escultor, Modigliani, llega a París en 1906 cuando tenía tan sólo 22 años y se instala en Montmartre donde entra en contacto con Picasso, Juan Gris, Derain, Max Jacob o Guillaume Apollinaire. En 1908 conoce a Brancusi, quien le ayuda, junto a Souza Cardoso, a inaugurar su primera exposición de escultura (1910). A partir de entonces y hasta 1913 se dedica por completo a la escultura, labor que Celso Lagar había escogido desde muy joven y será en su viaje a París (1911-1914) donde prosiga sus estudios que curiosamente coinciden con esta época de Modigliani.

Modigliani se interesa por la escultura negra y por la colección de arte Khmère de Indochina que poseía el museo del Trocadéro, además de la escultura moderna, cubista y futurista, que practicaban sus amigos. Los dibujos de cariátides de Modigliani son ejemplo claro de la evolución de la forma en las figuras de Celso Lagar. Las cariátides de la colección de Paul Alexandre que datan de 1911 a 1913 en su posición flexible o de pie son una muestra clara de los dibujos que Lagar debió conocer perfectamente para realizar los del catálogo de las Galerías Dalmau en 1915.



Contraportada del catálogo de la Exposición de Celso Lagar y Hortensia Begue en las Galerías Dalmau (1915)

La figura de mujer sentada sobre una superficie ondulosa, que aparece en la contraportada del catálogo, a la que Lagar rodea con un círculo muestra la clara influencia de Modigliani. Nos referimos a los dibujos núm. 204 *Mujer desnuda en genuflexión sobre la pierna derecha* (Lápiz graso, 42'6 x 26'2 cm) y núm. 205 *Mujer desnuda en genuflexión sobre la pierna izquierda* (Lápiz graso, 43 x 26'5 cm). Respecto al núm. 205, Lagar mantiene la postura en genuflexión de las dos piernas mientras que Modigliani había doblado la pierna derecha. La constitución del cuerpo de la figura de Celso Lagar sigue los mismos trazos cortos y firmes de la figura núm. 204 de Modigliani que terminando en el pecho continúa la formación del brazo, el cual en vez de sostener un peso o estar dentro de un escenario teatral típico de las cariátides de Modigliani, lo sustituye por un cesto de frutas.

En cuanto a la posición de la cabeza nos lleva de nuevo a la figura núm. 205, allí la postura se sitúa a la izquierda igual que Lagar, en donde cejas, ojos, nariz y boca han sido simplificados por unas líneas, a diferencia de las figuras de la portada del catálogo de Dalmau cuyas cabezas se asemejan notablemente a las de Modigliani. Unas caras

rectangulares y puntiagudas sobre las que se advierten dos pequeños trazos en las cejas que se unen a una nariz recta, bajo éstos los ojos alargados y finalmente, una pequeña boca redonda, características que se observan en los dibujos núms. 159-162, *Cabeza de frente con flequillo y pendientes* (Tinta mezclada con pigmento blanco sobre papel cuadriculado 21,2 x 13,4 cm) de Modigliani.

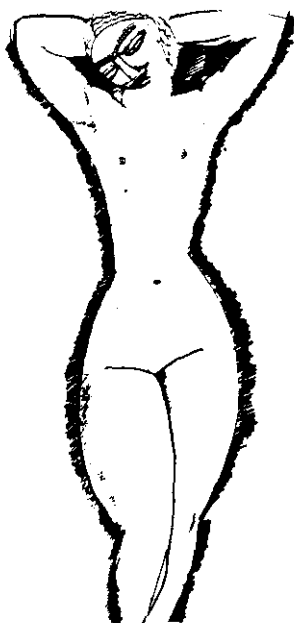


Núm. 4 *Mujer desnuda en gemiflexión
sobre la pierna derecha*
(Lápiz graso, 42'6 x 26'2 cm)



Núm. 205 *Mujer desnuda en gemiflexión
sobre la pierna izquierda*
(Lápiz graso, 43 x 26'5 cm).

En lo referente a los cuerpos todos presentan la influencia del pintor, en la mujer la constitución de las formas así como la postura parte de los dibujos que como el núm. 232, *Mujer desnuda, brazos tras la cabeza* (Tinta china y lápiz azul 43 x 26, 4 cm) tiene las misma postura de pie y ligeramente inclinadas las piernas. También, sigue el trazado de pequeñas líneas paralelas casi difuminadas que moldean aún más el cuerpo de la figura. Se atiende a la composición de los pechos en forma esférica y cónica como en el dibujo núm. 198, *Cariátide de tres cuartos hacia la derecha, una araña a cada lado de la cara* (Lápiz graso 42,8 x 26,4 cm). En cuanto a la terminación de manos y pies continua la misma composición que Modigliani, dejando unas simples líneas que dan la forma.



Núm. 232, *Mujer desnuda, brazos tras la cabeza*
(Tinta china y lápiz azul 43 x 26, 4 cm)

Siguiendo con las influencias del pintor italiano, nos detenemos en otra obra significativa para este primer periodo de Celso Lagar, *Eva* (1914). Aunque su título no corresponda a ninguna obra del catálogo, podría tratarse de algún estudio presentado en las Galerías Dalmau, para realizar el lienzo *Dona de la poma*. En esta obra se vuelven a

apreciar las mismas características anteriores, además de advertirse uno de los peinados preferidos de las cariátides de Modigliani, como se aprecia en el dibujo, núm. 205 *Mujer desnuda en gemiflexión sobre la pierna izquierda* (Lápiz graso, 43 x 26'5 cm). Los dos pechos redondos así como el vientre circular y las sinuosas caderas nos recuerdan al dibujo núm. 76 *Boceto de mujer desnuda, brazos cruzados* (Lápiz graso 42,7 x 27,1 cm).



Eva, 1914

(47,5 x 28,7 cm.)

La austeridad geométrica a la que llega Modigliani ofrece una vía hacia lo clásico modernizado y lo primitivo que se ve en Celso Lagar. Lo primitivo como lo superficial puesto que bajo la forma late el sentimiento del artista que en Lagar acabará por desdoblarse en varios lenguajes como veremos a continuación.

La vida en el campo



La vida en el campo (c. 1914-1915)

(Óleo sobre lienzo, 81 x100 cm., Col. part.)

Bajo el título actual *Paisajes con figuras*, debía corresponder al nº 2, *La vida en el campo*, del catálogo de las Galerías Dalmau (24). Aunque, también, se dejan sentir las características de Modigliani en sus posturas y formas, debemos destacar su fauvismo que acompañará a sus composiciones durante toda su estancia en la Península.

El pot de roses

Conocido como *Corbeille de Fleurs* presentaba el nº 17 de la lista de obras en la Galería Dalmau. De nuevo, bajo la influencia de los colores fauves, como Van Dongen, Hayden o Matisse, Lagar presenta una cesta llena de flores cuyo material, el mimbre, es simulado con pinceladas paralelas que se cortan formando pequeños cuadritos que se invierten en su superficie aunque éstos sean más grandes. Esta forma en damero será muy habitual en las obras planistas de Lagar.



El pot de roses

(Óleo sobre lienzo, 23 x 29 cm)

Le Pont

Figura en el catálogo con el nº 8. La estética utilizada por Lagar se aproxima, principalmente, a las de Cézanne. Tiende a la estructuración geométrica de las formas, como podemos observar en las casas y en el puente. También sobresale la aplicación de los colores a través de los cuales el artista va creando los objetos sin necesidad de una delimitación lineal más oscura como hará en otras como composiciones como *El Tibidabo* (1916).

Natura morta (1915-1916) (Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm, Colección C.Kalman)

Uno de los problemas más habituales de esta primera etapa pictórica de Lagar es la ausencia de fechas en sus cuadros, dificultad que aumenta con los cambios de fechas que atribuyen el galerista Kalman y el historiador Narciso Alba (25). Así, por ejemplo, en las dos últimas exposiciones celebradas sobre Lagar durante el año 1997 nos encontramos con dos fechas para esta obra 1914 y 1916. Nosotros creemos que se trata

de una obra que roza estas dos fechas por varias razones. Aparte de la disyuntiva del título del cuadro *Natura Morta*, con nº 18 del catálogo de las Galerías Dalmau como argumenta Narciso Alba o, quizás, el de *Estudio* por encontrarse en el catálogo de las Galerías Layetanas de 1916, justo debajo del *Estudio de luz por el planismo* y se tratase de otro proyecto planista o, incluso, en el mismo catálogo el de *L'ampolla verde* con nº 18, por ser, precisamente, la botella verde la protagonista del cuadro. Sea como fuere su título creemos que puede tratarse de uno de sus primeros intentos dentro del planismo.



Natura morta (1915-1916)
(Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm, Col. Kalman)

Es decir, “los detalles pictóricos que el artista no había logrado solucionar aún, como la pata izquierda de la mesa y la mancha azul, sobre las líneas del suelo, a la derecha” (26) que describe tan cautelosamente Narciso Alba en su comentario a esta obra, son los primeros análisis de la luz sobre las formas, resuelto ya en otras obras como el mencionado anteriormente *Estudio de Luz por el planismo*. Se puede observar cómo Lagar intenta, a través de la línea gruesa del lado derecho inferior, dar iluminación a la parte izquierda del suelo y la mesa, que resuelve con la aplicación de colores más claros, creando así el reflejo de la ventana.

VI.2.1. DE BARCELONA A GERONA: LA SOCIEDAD ATHENEA

El revuelo que habían causado las obras de Lagar en Barcelona siguió aun finalizada la Exposición en las Galerías Dalmau, provocando notas anexas en artículos de arte como el que anunciaba la muestra de pinturas de Otto Weber. El crítico R. Ghiloni censuraba la obra de Lagar y Torres García por faltar en ellas un espíritu catalán aunque otros, como Xenius, sí lo vieran:

“El arte excelso es el arte que produce pintores, por no denominarles artistas, tales como Lagar, Torres García, etc. Este es el arte puro, según ellos, excelso; ése es el que tiene el don de provocar discusiones entre los iniciados, para demostrar sus cualidades excepcionales, olvidándose, en cambio, de admirar y de elogiar pinturas que respiran no sólo el espíritu sino el alma catalán, como en las inauguradas hace algunos días en la Iglesia del Carmen de esta ciudad, del Sr. Dario Vilás” (27).

Tras esta Exposición de Lagar en las Galerías Dalmau, el artista marcha a Gerona. Allí la Junta de la sala Athenea se interesa por el pintor proponiéndole realizar una muestra con las obras no vendidas de las Galerías Dalmau. El 19 de marzo, *El*

Diario de Gerona anuncia la aceptación de Celso Lagar y su propósito de pasar cinco ó seis semanas en la ciudad (28). Poco después, el 21 de marzo, se inaugura la muestra en las salas de Athenea cuyo catálogo se reduce a 45 obras respecto a las 60 que presentó en Dalmau, en las que también incluía el precio de las mismas. Gracias al catálogo que poseía el arquitecto Rafael Masó, podemos ver hoy cómo Lagar tachó aquéllas que había vendido o aquéllas que cambió o no quiso exhibir en Gerona (29). La Sociedad Athenea acogía, igual que un mes antes en Barcelona, el primer ismo español, el planismo, de la mano de un artista que presentaba un arte de vanguardia en Gerona. Será, pues, 1915, un año antes, de su llegada a Gerona y no como muchos historiadores aún siguen afirmando que la celebración de esta muestra se celebró en 1916 (30).

En estos momentos la ciudad vivía bajo los dictámenes noucentistas que ofrecía la entidad Athenea nacida, principalmente, de la mano de Rafael Masó y Xavier Montsalvaje y los últimos coletazos de un modernismo que se extinguía por momentos, tan sólo se recordaban algunas revistas modernistas como *Gerunda* (1901), *Armonia* (1905-1906), *Scherzando* (1906-1912), *Lletres* (1907), *Lectura* (1910-1911), *Ciudadania* (1910- 1911), *Ciutadania* (1911), etc. (31).

Para Narcís Comadira, ambos artistas procedían de dos variantes del movimiento modernista, el bohémico y el católico (32). A la primera pertenecía la revista *L' Enderroch*, donde participaba el poeta Xavier Montsalvatge, cuyo padre, Francesc, era el promotor de la publicación además de ser banquero y pertenecer a la Lliga; y a la segunda, se integraba la revista *Vida*, a la que se subscribía Rafael Masó.

Rafael Masó había terminado su licenciatura de arquitectura en 1906 coincidiendo con el inicio del noucentisme, y el joven poeta Xavier Montsalvatge serán

los principales promotores junto a otros literatos. La Sociedad Athenea formaba su primera junta en 1913, compuesta por su presidente, Francesc Montsalvatge; vicepresidente, Josep Pou i Batlle; tesorero, Emili Torres; conservador, Josep Pla; vocal de la sección de Letras, Xavier Montsalvatge; vocal de la sección de música, Antoni Juncà; vocal de la sección de escultura, pintura y arquitectura, Rafael Masó. (33). A partir de entonces, se adhieren todos los intelectuales en quienes convergían ideas noucentistas, así se convierte en el centro de actividad cultural más importante de Gerona.

Rafael Masó construyó el edificio de esta entidad, hoy en día desaparecido. De carácter noucentista proyectó un templo griego concebido para situar en su fachada una hornacina donde se ubicaría una escultura de Enric Casonovas, la imagen de la *Ben Plantada* de Xenius, además de la utilización de piedra, cerámica vidriada y estuco que recubría parte del edificio (34). Como señala Narcís Comadira i Joan Tarrús, *"Athenea, como edificio, es la expresión formal de las ideas que la propia Pàgina Artística de La Veu ha ido detectando y definiendo. En este momento, el edificio de Athenea y los primeros frescos de Torres García definen la plástica noucentista, dentro de esta corriente idealista que quiere enlazar con las culturas arcaicas mediterráneas y poner los fundamentos de un arte que no renuncia a la modernidad"* (35).

Este nuevo foco noucentista durará tan sólo cuatro años, hasta 1917. En sus años de existencia, circularán personajes del movimiento mediterraneísta catalán como Xavier Nogués, Monegal, J. Torres García, I. Pascual, Torné Esquius, A. Bradinas, Josep Aragay, Josep Aguilar, Martí Gimeno, J. de Togores, Manolo Hugué, etc., además de las exposiciones de algunos artistas de vanguardia europea como Mela Muttermich (septiembre de 1914), Otto Weber o la muestra de arte japonés. También, se dieron

numerosas conferencias como las de Puig i Cadafalch, J. Llogueras o Eugenio d'Ors entre otros y se leyeron poemas de Josep Carner, Llorenç Riber, López-Picó, Guerau de Liost, etc. La Sociedad había nacido para *"fomentar y proteger una obra cultural en favor de la ciudad, independientemente de toda actuación política y religiosa"* (36) aunque desaparecería después de ser rechazado por parte del Ayuntamiento el proyecto de Masó donde pretendía crear una Escuela de Artes y Oficios unida a la entidad (37).

Bajo el sello noucentista de la sociedad, Lagar exponía sus modernas pinturas. A la entrada de la sala colocó unos carteles que escandalizaron a los visitantes; uno de ellos, el crítico Colorit, lo comentaba en su crónica a la muestra aunque, también, señalaba que el joven pintor había despertado un gran interés en los círculos artísticos de Gerona, donde su arte arbitrario era motivo de debate. Reconociendo sus dotes para el color y el dibujo, rechazaba la falta de sentimiento que tienen sus obras, consideradas como frías y extrañas con colores llamativos que pertenecen al arte primitivo a diferencia del arte noucentista catalán: *"Nosaltres tot i reconeixent-li ser un artista, el troven equivocats que l'escola que conveia és arbitraria i que l'art no és aquest el que nosaltres sentim i una cosa que no's senti no pot de cap manera ser estimat incondicionalment"* (38).

El atrevido arte planista de Lagar causó sensación en la pequeña ciudad de Gerona donde *"la labor de este pintor ha sido, sin duda, calurosamente discutida en nuestra ciudad pero es lo cierto que ella ha llamado poderosamente la atención y hasta ha conseguido la adhesión y simpatía de los que creen que la pintura de Lagar va por los derroteros por donde se encamina el arte pictórico en nuestros tiempos"* (39).

Tras ésta, la Sociedad acogió la obra del austriaco Myrbach (40) quien practicaba un arte tan realista, casi fotográfico, que chocaba con las extrañas obras planistas de

Lagar que ante esta muestra terminaria por olvidarse. Al respecto, Colorit escribía “*En Myrbarch amb les seves obres ens dona una sensació de realitat, resolt admirablement la perspectiva i dona al colorit la nota exacta de la natura; tant exacta, que sembla una fotografia en colors. El públic, que ana desorientat en la exposició den Lagar, al trobarse amb una pintura diferenta i tant bonica, acabarà de tirar a terra tota la poca simpatia que pogués tenir per els quadros den Lagar*” (41).

Finalizada la exhibición de Celso Lagar se vuelve a ver inmerso en las crónicas artísticas de las revistas más importantes de Gerona: *Cultura* - fundada en septiembre de 1914, tenía como director a Josep Tharrats, además de escritores como Llorenç Riber, Francisco y Xavier Montsalvatge, Pérez Jorba, Hugues Lapaire, etc... - y *Aigua-Forts*. Ambas censuraban el pequeño artículo que en el tercer número de la revista barcelonesa *Vell i Nou* había publicado con respecto a la Exposición de Lagar en Gerona. Los redactores de *Vell i Nou* sostenían que el ambiente artístico gerundés era todavía muy atrasado como para exponer y entender la pintura planista de Lagar. Ante estos juicios, por un lado, la revista *Cultura* respondía a *Vell i Nou*, a la que comparaba como una hoja de un dominical de cualquier parroquia, que Lagar se había adaptado perfectamente al ambiente de Gerona y que tras su éxito, los coleccionistas habían comprado parte de su obras (42). Por otro lado, *Aigua-Forts* salía al paso declarando que no era tan precaria la situación cultural de Gerona puesto que sus anteriores exposiciones como las pinturas de la extranjera Mela Muttermilch o la de arte japonés y, luego, la de Lagar ofrecían un ambiente artístico muy distinto a los que les calificaban, además de proponer a sus propios redactores “*entablar polémica sobre el criterio que cada uno pueda sostener sobre las orientaciones y las obras más modernas de los pintores más adelantados*” (43).

Ante estas controversias, se ponía de manifiesto la importancia y el éxito de las modernas pinturas de Lagar, que tanto en Barcelona como en Gerona eran consideradas como un arte de vanguardia español y, por ello, un deseo de exponer en ambas ciudades nuevos valores que proyectaran un aire de modernidad y progreso dentro de su ámbito cultural.

Después de la muestra en Athenea, Lagar celebra en mayo una nueva exhibición en la recién inaugurada (1914) tienda de antigüedades, compraventa y exposiciones, La Cantonada, de la calle Corribia de Barcelona. La muestra se componía de varios cuadros realizados en Gerona, como las Torres de San Pedro y de San Félix, el valle de San Daniel y otras, además de algún apunte de la playa de Pekín, algunos dibujos e impresiones parisienses del “ball Bullier” y un obra de Hortensia Begué. De nuevo las críticas fueron favorables; tras el pequeño altercado con las revistas gerundenses, *Vell i Nou* recogía la muestra de Lagar calificando sus obras de “*un gran valor por su equilibrado conjunto, su composición constructiva y su color fresco. Se diría que en la paleta de Lagar los colores no se resecan nunca*” (44).

VI.2.2. EXPOSICIÓN EN LAS GALERÍAS LAYETANAS (1916)

Lagar pasa parte del año 1916 realizando numerosas excursiones por la zona costera de Cataluña, como Blanes, cuyos recuerdos quedarán expuestos en los cuadros que allí pintó, dos de los cuales figuraron en la gran Exposición retrospectiva de su obra celebrada en la Galería París en 1961 (45).

Su contacto con la ciudad condal comenzó de nuevo en el verano de 1916, cuando inició sus primeras intervenciones en la publicación catalana *Revista Nova*. Fundada por Francesc Pujols, el 1 de marzo de 1914, aparecía el número preliminar de la revista. Diez días más tarde, salía el primer número de su publicación saludando a sus lectores: “*Barcelona hace tiempo que se habia manifestado con una avanzada del movimiento intelectual de las tierras hispánicas hacia Europa... La Revista Nova se propone contribuir en esta mirada con la ayuda de las voluntades del valor reconocido que se encuentra disperso...*” (46) y recordando a cuatro revistas que la habían antecedido: *L'Avenç*, *Catalònia*, *Joventut* y *Correo de las Letras y de las Artes*. Para Ricard Mas Peinado, se trata de una de las revistas que por sus variados temas artísticos llega a ser comparada con otras europeas como la italiana *Lacerba*, la belga *L'Effort Libre*, la alemana *Die Kunst*, la inglesa *The Studio*, las francesas *Nouvelle Revue Française*, *Gazette des Beaux Arts*, o las catalanas *Ars*, *Cultura* y *Bibliofilia* (47).

Con la mirada puesta en el arte europeo intenta ofrecer un panorama abierto a todas las corrientes, desde los artículos de Joan Sacs sobre Albert Marquet, Lhote, Cézanne, Odilon Redon o su nueva revisión sobre “la teoría”, “el estilo”, “la filiación” y “la crítica” al cubismo, hasta los de Francesc Pujols sobre “Cubisme y Futurisme” o la “L'estètica de las màquines i de llur producció”.

En el mes de junio, tras 34 números de publicación, aparece el primer dibujo de Celso Lagar con rasgos muy afines a sus primeras composiciones del año 1915 presentadas en las Galerías Dalmau. Lagar muestra un desnudo de mujer de pie siguiendo muchas de las características del arte de Modigliani y del arte primitivo como la inclinación de la cabeza y la emulación de su rostro al de una máscara africana.



Dibujo

(*Revista Nova*, Barcelona, 15-6-1916)

A finales del mes siguiente, Lagar vuelve a publicar otro dibujo. Se trata de otro desnudo femenino pero esta vez sentado. Todavía conserva los trazos rápidos y finos de los dibujos de su amigo Modigliani a la vez que el rostro ovalado; también se han simplificado los rasgos físicos, muy similares a los que hará, poco después, su amigo Rafael Barradas, relación de la que hablaremos más tarde, como los cuadros de éste

Campamento Gitano (1918), (47'5 x 54 cm, Colección Particular) o *Las Zingaras* (1919), (98 x 118 cm, Museo Nacional de Arte Plásticas y Visuales de Montevideo).

Es curioso observar cómo Lagar, tras un periodo de poco más de un año, se acerca a la plástica noucentista. Así, por ejemplo, este desnudo se aproxima a la estética de los desnudos de Sunyer, donde el placer y la sensualidad de la mujer mediterránea se advierte en las formas de la figura y en su postura, dibujo que también se asemeja a los apuntes que realizará en 1918 para la revista *Un Enemic del Poble*. Se trata de una recuperación de la forma a través de la estética noucentista que proclama Eugenio d'Ors.



Dibujo

(*Revista Nova*, Barcelona, 31-7-1916)

Finalmente, la última intervención de Lagar en la *Revista Nova* se produce en noviembre donde presenta un dibujo de un grabado que ocupa toda la portada de esta publicación. Se pueden advertir algunas connotaciones vanguardistas como los rasgos de

su planismo en la combinación de las formas angulosas y sinuosas, así como influencias del expresionismo que pudo ver en su estancia parisina.



Grabado

(*Revista Nova*, Barcelona, 15-11-1916)

Antes de la publicación de este último dibujo, Celso Lagar celebró en el mes de septiembre su cuarta exhibición en tierras catalanas. Con ésta comenzaba la apertura de la temporada de exposiciones en las Galerías Layetanas. Éstas habían sido inauguradas por Santiago Segura en 1915, en la calle Gran Vía de les Corts Catalanes y destinadas,

principalmente, al arte moderno y las antigüedades. La apertura tuvo lugar el 23 de septiembre pero con anterioridad muchos diarios había comenzado a publicar comentarios referentes a la exhibición. Algunas publicaciones catalanas se interesan por la futura muestra del pintor como *Las Noticias*, *El Poble Català*, *Vell i Nou*, *La Publicidad* y *La Veu de Catalunya*, pero también algunas madrileñas como *España* y *El Año Artístico* que tan sólo conocían al artista por algunas referencias, ya que éste aún no había llegado a Madrid y no sería hasta el año siguiente su primera presentación pública.

La revista artística *Vell i Nou* (48) y el diario catalán *La Veu de Catalunya* fueron los que más datos revelaron sobre las pinturas de Lagar. La primera publicaba el regreso del artista de Blanes y la preparación de la muestra, además de considerarle uno de los artistas más renovadores de España:

“Lagar es uno de los fauves de un mayor valor que ha tenido España, está dando una verdadera lección de energía y de renovación a muchos de nuestros artistas, que aún cierran los ojos por miedo cuando tienen que tirarse al agua” (49).

Esta misma publicación, en su siguiente número insistirá en la exposición de dibujos y pinturas del artista, a quien consideraba perteneciente a la escuela fauve, pero puntualizando que *“había suavizado más ciertas expresiones y con la materia sensibilizada expresa una visión normal de las formas”* (50).

Por su parte, *La Veu de Catalunya* publicaba, a primeros de septiembre, las exhibiciones más importantes de la temporada, encabezada por la de Celso Lagar a la que seguían las de Enric Casanovas, Pasqual Monturiol, Pinazo, La Sociedad de Artistas Vascos con Zuloaga, Galwey, Triadó, Gonzalo Bilbao y la Exposición de Les Arts i els Artistes, además de las exposiciones de algunos artistas extranjeros en las Galerías

Dalmau como la del cubista Gleizes celebrada en junio de 1916, la de Maria Laurencin, Duffi (sic) y la de los simultaneístas, aunque éstas últimas no se llegaron a realizar (51).

La muestra de Lagar celebrada en las Galerías Layetanas se componía de 34 óleos, 10 aguadas y 8 dibujos en los que se advierten los principales rasgos de vanguardia con los que había creado el planismo: el fauvismo, el cezannismo, el cubismo y el futurismo.

Al día siguiente de la inauguración de la muestra Joan Sacs publicaba un artículo “De la incorrección en el Arte Moderno”. El crítico de arte, seudónimo del pintor Feliu Elías, jugará un papel decisivo en la valoración de lo que será el arte de vanguardia en Cataluña. Elías, según Miquel Molins, “no se insertó en la operación noucentista” (52) aunque d’Ors lo incluyera en su Glosari de 1906. Amigo de éste, la relación entre ambos se rompería a causa de la aparición en la revista humorista *Papitu* de una caricatura de Junceda, que atacaba directamente a la Lliga Regionalista de Prat de la Riba. Joan Sacs, director de *Papitu* (1908-1911), se había decantado hacia la vanguardia europea. El distanciamiento con d’Ors no impidió que coincidieran en algunos puntos con el noucentisme. Su idea sobre el arte catalán, como la de los noucentistas, era alcanzar la modernidad aunque fuera a través del arte francés, principalmente, vía Cézanne por sus dotes de observación. En la *Revista Nova*, como dijimos más arriba, publicará lo que Miquel Molins, denomina “el intento de organizar coherente e históricamente el conjunto de ideas e intuiciones hasta entonces dispersas” (53) sobre el cubismo que, más tarde, reuniría en su libro *La pintura francesa moderna fins al cubisme* (1917).

Valora el cubismo por su técnica como experimentación a la que tiende el arte moderno pero señalando el abandono de Cézanne por los cubistas. Para él la idea

cezanniana no está unida al cubismo ya que éste abandona toda la estética del pasado. La pintura cubista por ser un arte que tiende a ser intelectual y conceptual se presenta, en palabras de Joan Sacs, *“inteligible y monstruosa”* (54). Se opone a Cézanne, en quien el sentido geométrico de sus formas no se deriva a líneas sino a volúmenes como el cono, el cilindro, el cubo y la esfera. La afinidad del cubismo, según Joan Sacs, está en el simbolismo de Rimbaud y Mallarmé puesto que el cubismo en su pretensión a lo sintético o simbólico es como *“una distensión del simbolismo literario”* (55). Después de la escuela impresionista, el arte influido por el simbolismo *“no descubre nada, sólo disecan, analizan, exploran y profundizan en las nuevas adquisiciones”* (56) mientras que a partir de Cézanne y los impresionistas la pintura es más expresiva aunque su corporeidad y poder de construcción cezanniana inciten a algunos cubistas a adoptar extrañas formas.

De aquí que Sacs, en su artículo sobre la incorrección en el arte moderno, parta de los impresionistas, simbolistas y la pintura fauve que recibió de Cézanne *“su credo que es la misma evidencia para los que saben ver... Tenemos, pues, que la asimetría, la deformación y el esquematismo de la pintura moderna tienen su razón de ser”* (57).

Precisamente, el primer artículo que se escribe sobre la Exposición de Lagar será el de Sacs, quien augura la valentía de sus obras: *“Ninguno de nuestros pintores ha pintado como este ‘fauve’, este ‘feroz’ Salmantino. Hay que compararlo con los franceses. Tal vez Oton Friez, Hayden, Camoin... muchos otros”* (58); además de intuir en ellas un acercamiento al cubismo que considera como interrumpidas inconsciencias de Lagar que han de evolucionar a un arte propiamente dicho del autor, porque son recuerdos de su estancia en París.

El crítico también alude a la problemática que sostenía el discurso noucentista con la pintura cubista. Desde las primeras llamadas de Doménec Carles, en *La Veu de Catalunya* (1911) ante la aparición del cubismo; las de Rafael Benet y Vancells ante la

preocupación del cubismo cuyos orígenes no se encontraban en el carácter latino sino en la propia tradición francesa del arte de Poussin, Corot, etc.; pasando por las teorías de críticos catalanes como Joaquín Folch i Torres, quien defiende un arte nacional, o las de Josep M. Junoy, partidario de un arte mediterraneísta; hasta llegar a las del propio d'Ors, quien entiende el cubismo como una escuela que carece de ritmo y armonía, cuyo cerebrismo renuncia a los sentidos y tiende a la abstracción, proclama una variante, el estructuralismo, que expande al idealismo que existe en el noucentisme.

Joan Sacs reparará en los fuertes colores de los cuadros de Celso Lagar en donde se aprecia un fauvismo llegando a la aproximación del arte de Cézanne, eliminando la vía primitivista de Gauguin, a quien el mismo Joan Sacs había considerado como *"un vicio deformista"* (59). El arte de Cézanne, sobre todo en su última etapa, sufre algunas deformaciones que son entendidas por Sacs como inconsciencias a diferencia de las reflexivas de Gauguin que denomina *"literatura imaginada"*, mientras que la del primero será plástica (60).

El crítico muestra el arte de Lagar vía Cézanne por su aproximación a la estructura espacial del pintor provenzal aunque Lagar aún no ha abandonado la tendencia primitivista de sus primeras composiciones como determinan los dibujos de desnudos femeninos que aparecen publicados en *Vell i Nou* aludiendo, precisamente, a esta exhibición en las Galerías Layetanas:

"Pero es que la pintura de este adolescente que exhibe sus obras por segunda vez, tiene otras filiaciones: el cubismo. Sus veleidades cubistas son notorias, aunque intermitentes. Su 'fauvismo' o ferocismo está más cercano a Cézanne que a Gauguin: es más estructurista que primitivista" (61).

Continuando el orden cronológico de las crónicas que aparecieron en torno a la Exposición de Lagar, la siguiente fue la de Romá Jori, periodista y crítico de arte afín a

las teorías noucentistas de d'Ors. El artículo de Jori presenta la primera reflexión sobre el planismo de Lagar, partiendo de comentarios del arquitecto Gaudí, quien al examinar sus obras reparó en la tendencia analítica por su construcción, más que en la sintética, teoría ésta a la que se inscribía Lagar: *"Precisamente... Salamanca ha sido tierra de grandes analistas"* (62).

Ante la opinión del arquitecto, Romá Jori se planteaba una disyuntiva, creer en la obra de un fauve como analítico o aceptar la síntesis de las formas a pesar que lo que más le interesa es el color de las obras de Lagar por su capacidad para ofrecer sensaciones. El cubismo al ser un arte cerebral que, como sabemos, para el grupo noucentista no produce la sensibilidad que busca, Jori ante estas composiciones donde el cubismo y el futurismo están presentes se detiene en los colores idóneos para adquirir la armonía en las formas de los objetos. Sin embargo, esa armonía ha de encontrarse en la composición general y no individualmente en cada objeto porque destruye la expresión que inmediatamente lleva el arte a la fatiga, al tedio, como sucede en las academias de Bellas Artes. Al respecto, Romá Jori se había referido con anterioridad al hablar del cubismo a la Exposición de Dalmau en 1912. El crítico ponía como ejemplo un cuadro de la Pasión de Memling, de Turín y escribía:

"Todo está desproporcionado. Toda la ciudad amurallada se presenta ante nuestros ojos en una sabia y ponderada distribución. Toda la ciudad con sus edificios no es nada más que un motivo ornamental. Y el conjunto no puede ser más maravilloso. Queda la expresión del dolor, del carácter, en los rostros" (63).

Por ello, tanto el fauvismo, el cubismo como el arte moderno tienden a una reacción contra *"el amaneramiento. Como un grito contra los que se adormecen"* (64). Las nuevas concepciones pictóricas se interesan por la materia de los objetos como indicador

de una renovación del arte moderno. Los colores de Lagar tienen sentimiento, por ello, no es un arte cerebral como el cubismo, pero producen una “fatiga” que da validez a su modernidad: *“Però tenim de creure que és sana aquella serenor, aquell repòs de l’esperit? No podriem titular-lo potser peresa? tenim massa por d’inquietar-nos nosaltres mateixos per a despertar els nostres sentits adormits, volent, devegades, que ’ns donguin les coses fetes, lins els sentiments, fins les sensacions”* (65). Por esta razón, el crítico dice que las obras de Lagar son inquietas por eso *“fugen tots quants tenen por del cansanci de sentir, com aquells que s’espanten de tenir de pensar”* (66). Finalmente, Jori alude a la influencia directa de Cézanne como cualidad y no como deficiencia porque, como ya sabemos, la obra de Cézanne fue aceptada por los noucentistas interesados en su estructuración geométrica de las formas (67).

La opinión de Jori es una interpretación más de la aceptación o adecuación del planismo al movimiento noucentista de donde se desprende que el arte de Lagar fue un medio más para difundir tanto procedimientos pictóricos como una estructuración geométrica, derivados de Cézanne y recogidos por los cubistas; los colores planos y puros procedentes de los fauvistas como para aspirar a una pintura donde los sentidos, la armonía, no son abstracción sino idealismo que se puntualiza en un artista español - por lo tanto, con orígenes latinos - y no de la escuela francesa.

Para el crítico del diario *El Progreso*, Celso partía de los impresionistas para terminar en teorías simplificadoras. Colores puros y trazos limpios en sus líneas formaban sus paisajes, aunque había otras obras que por su primitivismo le recordaban a figuras prehistóricas (68). De nuevo, se advertía en sus composiciones el fauvismo, el cubismo y el primitivismo que forman los elementos básicos de su planismo.

Antonio Vallescá, desde *El Liberal* de Barcelona, dirige su crónica a las dos poéticas que se adivinan en las composiciones planistas; una, con implicaciones del noucentisme y la otra, consagrada al arte de investigación de las modernas tendencias parisinas: *“A la pintura briosa, fresca y triunfante de sus paisajes de los Altos Pirineos, que une a la emoción y rica sensibilidad de sus primeros lienzos un mayor dominio de los medios y mayor fuerza perceptiva, jústase sus aproximaciones al cubismo, a la tendencia simplista, a la analítica y hasta diríase que en ciertas obras, sintiendo el pintor añoranza de su antiguo arte de la línea y de los volúmenes, la renueva su cariñosa solicitud y trata de ensamblarlo con el arte de los colores”* (69).

De estas dos concepciones, para Antonio Vallescá, la segunda no es aún decisiva, pero la primera, por su expresión sensitiva y la resolución en las líneas de sus cuadros, puede alcanzar a grandes artistas catalanes: *“no existe aún acuerdo definitivo; por encima de esa que podríamos llamar curiosidad inquieta de un artista de talento, que se aventura osadamente por los más peligrosos vericuetos sin sentir desmayos ni timideces ante lo desconocido, predomina una influencia que, naturalmente, tratándose de un artista formado al calor de la moderna pintura francesa, no puede ser otra que la del verdadero progenitor de esta que en otras épocas se hubiera llamado escuela.*

Esta influencia sentida sin abdicar de la propia manera de ser, ni sujetar a ella la personal observación ni los particulares puntos de vista, es la que guía al novel pintor, llamado indudablemente a ocupar un puesto entre nuestros artistas, por su sensibilidad, su ardimiento en la ejecución y su precepción justa y reflexiva, que le apartará a tiempo de las exageraciones de los caminos tortuosos” (70).

Efectivamente, como veremos más adelante, el planismo terminará muy pronto y sólo en raras ocasiones volvería a practicarlo su autor.

Otro de los grandes críticos noucentistas fue Joaquim Folch i Torres, escritor de *La Veu de Catalunya* y difusor, según Mercè Vidal, “de las teorías más influyentes en jóvenes artistas defendiendo la solidificación de un arte nacional” (71). Ciertamente es que la fidelidad de Folch i Torres suponía una relación entre la cultura y la ideología política donde el patrimonio cultural de Cataluña respondía a la proposición del carácter nacional, es decir, al mito de lo popular. Esta defensa por el arte nacional con base noucentista se advierte en la crónica que le dedica a Celso Lagar, en quien observa un carácter puramente sensitivo: “*Les coses que el ha vist s'ha admirablement adeletat, son les fórmules d'una sensibilitat nova, sobre les quals, posats a considerar i admetre la pintura com a una art de pura sensibilitat*” (72).

Aunque, efectivamente, reconoce la corriente a la que pertenece el arte de Lagar, no desmiente que su influencia no deja de ser francesa y, por ello, su falta de carácter nacional: “*L'art d'en Lagar pertany a aquesta corrent subjectivista que, reaccionant contra l'objectivisme impressionista, ha portat com a darrera conseqüència, el cubisme. Entre el treure de la realitat, els ritmes i les harmonies que hi ha en ella, o el fer la realitat per a produir un ritme ideal, hi va un abim profundíssim que separa de cop aquesta pintura de la dels grans mestres del segle XIX.*

Dins d'aquesta corrent subjectivista, En Lagar es un pintor traçut i dintingit. Hi ha en les seves obres, tal vegada més fórmules de frescor i d'ingenuïtat que frescor propiament dita. La natura és vista per ell a través del record de les petites sales d'exposició dels marxants distingits de París, i no obstant, i les seves grans dots de pintor, la pintura d'En Lagar se la sent excessivament preocupada” (73).

Si para gran parte de la crítica catalana el arte de Lagar podía admitirse porque gozaba de ciertos elementos próximos al noucentisme, otros miembros más académicos

como Martí Casanovas (74) veían en el planismo una de las últimas novedades de “la imaginación ultra-cubista” y por ello defendían la crítica tradicional frente a los que amparaban la vanguardista:

“Curiosa - curiosísima; así, en superlativo, - la fiebre y el diseño revolucionario, terriblemente de nuestra crítica. Que ahora, sin embargo, acaba de causarnos una inexplicable decepción.

Ni 'como un' revolucionario, ni 'como un' radical ninguno la ganará a ella. Un día alguien tiene la idea, un poco temeraria, de pronunciar, delante de nuestra crítica una palabra sola: decoración. ¡Qué va a decir! ¿qué campo no abriría con ésta para las especulaciones estéticas y sociológicas?... Pintura plana: los muros deben horadarse, ¿qué es eso de pintura de caballete? y las anatomías llegan hasta el inofensivo coleccionista, digamos de una manera muy grave, que los cuadros por nada influirán en la estética doméstica, y que no se ha preocupado con todo eso (no cabe decir el pasmo ante esta furiosa diatriba, cundió entre la honorable comunión impresionista). Nos traen el cubismo y también quieren serlo; y Gaudí ya les parece académico. ¿Nunca se ha visto nada más sabio que el cubismo?...

Vengan, vengan cubistas, buenos y dolientes que todos caben allí. Un día expone Celso Lagar, y las exclamaciones paradójicas brotan de una manera espontánea y viva- genial, sencillamente genial, este chico. No tanto, pensamos nosotros, un poco temerosos ante esta furiosa oleada. No tanto, dicen ahora ellos mismos, no tanto. ¿Qué habrá pasado desde entonces? Qué le pasará a este pobre Lagar, casi genio ayer; hoy presentándose ante nosotros como un ser casi vegetativo...

No sabemos, aún; tal vez alguna última imaginación ultra-cubista que no conocemos, ¿que haga académico al mismo cubismo? Quizá fuera demasiado. Quizá, (digámoslo muy bajito, bajito) que nuestra crítica se hace académica. Eso, sencillamente sería fatal; faltos de los aires nuevos que ella nos trae, nos asfixiaría. ¿Qué será?” (75).

La primera aparición pública en la Galería Dalmau de Josep Dalmau fue decisiva para Celso Lagar, quien en tan sólo un año conseguiría preparar tres exposiciones

individuales, una en Gerona y dos en Barcelona. Ésa de las Galerías Layetanas era su cuarta exhibición realizada en tierras catalanas. La presentación del catálogo fue muy breve, en la portada aparecía el título de la muestra, *Exposició Cels Lagar*, un dibujo del artista y el lugar de la muestra, (Galeries Laietanes: Granvía, 613: Barcelona. Del 23 de Setembre al 14 d'Octubre de 1916). En el interior del mismo se enumeraban los títulos de 34 óleos: *Jugadors d'Hostal*, *Mademoiselle Suzanne*, *La Montanya de Luchon* (Hautes Pyrennées), *El Riu* (Girona), *El Tren de França*, *Camí de Sant Daniel*, "El Trigal", *El "Pont-neuf"* (Col·lecció particular), *Nu*, *Les noies fent punta*, *Ensaig de llum per planisme* (Col·lecció Cherón, Galeriees des Indépendants), *Estudi*, *Estudi de paisatge*, *Taula de té* (Col·lecció particular), *Les amapoles*, *Flors*, *Natura morta de l'estatua*, *L'ampolla verda*, *Natura Morta del "Journal"*, *El Plat de pomes*, *La Noia de la cadira negra*, *Retrat de Xavier Montsalvatge*, *La Reforma*, *Casa de pagès* (Hautes Pyrennées), *Camí de la font* (Girona), *El Segador*, *Sant Pere* (Girona), *Iglesia de Santa Eulalia* (Horta), *Estudi de paisatge*, *El Molí*, *Les barques*, *La Iglesia*, *Nu* y *Gerro de flors*; 10 aguadas: *La cullita*, *Cap de nena*, *Natura Morta*, *Estudi pera el grupu tallat amb pedra "Le Printemps"*. 1914, *Maternitat*, *Paisatge de Blanes*, *Retrat d'un home*, *Venut*, *Venut* y *Venut*; y 8 croquis de desnudos.

El dibujo de la portada del catálogo sufre notables cambios si lo comparamos con las ilustraciones de la Galerías Dalmau en 1915. Ahora, la figura se ha vuelto más volumétrica y la simplificación de los rostros en forma de máscara primitiva y los rasgos de los cuerpos en 1915, se han transformado en notas más realistas, augurio de algunas de las composiciones que se presentaron en esta Exposición, en las que se observa un retorno a la forma y no una simplificación de la misma. Estas notas se dan en varios de

los cuadros presentados. Así, por ejemplo, partiendo de la obra nº 1 de la lista de obras, *Jugadors d'Hostal*, fue publicada en varias ocasiones, la primera en *Il·lustració Catalana*, el 8 de octubre de 1916 como motivo a la muestra, y la segunda en el artículo que Santos Torroella dedicó al artista en *El Noticiero Universal* de Barcelona, el 11 de julio de 1962.



Jugadors d'Hostal
(*Il·lustració Catalana*, Barcelona, 8- 9-1916)



Jugadors d'Hostal
(Cat. *Lagar y la Escuela de París*,
Salamanca, 1991)

Su paradero desconocido nos obliga, como ocurrirá en otras obras, a partir de un análisis, únicamente, a través de la forma. De tal manera, nos encontramos ante una composición cuyo tema había sido elegido por Cézanne en la década de los 90, *Los jugadores de cartas*, 1890-1892 (Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) o bien, *Los jugadores de cartas*, 1890-1895 (Óleo sobre lienzo, 47'5 x 57 cm, Musée d'Orsay, París). Lagar, al igual que Cézanne, intenta integrar a los jugadores de cartas en un entorno natural representado por una ventana que se abre al espectador y por los numerosos objetos de la mesa como una copa o una

botella. Existen también varios dibujos sobre el mismo tema (76) en los que Lagar intenta reflejar la equilibrada armonía entre hombre y naturaleza.

El Riu (Girona) ocupaba el puesto nº 4 de la lista de obras presentadas en las Galerías Layetanas. Bajo el título *El pont* es publicada la obra en la revista *Vell i Nou*. Dos arcadas del puente dividen la composición en dos partes casi iguales. A través de ellas se agolpan las casas de la ciudad delimitadas por estructuras geométricas. En general, el artista tiende a una idea de superficie plana en donde se conjugan los tres volúmenes esenciales de Cézanne: el cilindro, la esfera y el cono. Por ello no es de extrañar la expresión de Xavier Montsalvatge: “*La belleza pura de la ciudad tampoco es descubierta, sintetizada, todo se ahoga dentro de un análisis perturbador*” (77).

Camí de Sant Daniel, (Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm, Colección Particular, Barcelona) fue realizado durante su estancia en Gerona, en 1915. Presentado en su Exposición de La Cantonada en mayo de 1915 y, ahora, de nuevo en las Galerías Layetanas con el nº 6 junto a *El Riu (Girona)*, *El Tren de França* y *San Pere de Galligans*, cuenta Xavier Montsalvatge (78) que también se expusieron en la Galerie des Indépendants de París en 1916, dato que no hemos podido corroborar pero sí cotejar con el propio catálogo de la Exposición de las Galerías Layetanas (1916) donde una de sus obras *Ensaig de llum per planisme* aparece un paréntesis que indica su pertenencia a la Col·lecció Cherón, de les Galeries des Indépendants.

Siguiendo con el artículo de Xavier Montsalvatge, éste nos describe cómo Lagar se sumerge por tierras gerundenses donde su arte “*cerebral, profundo y áspero*” (79) intenta

corresponder con el paisaje catalán. Montsalvatge advierte dos formas de analizar el color de Lagar, la primera procedente del Midi Francés, donde sus obras son más luminosas, y la segunda, derivada de los tonos oscuros, negros y mates de la tierra castellana. Se eligen, pues, las obras coloristas aunque estén trazadas con breves pinceladas pero dan la visión completa del paisaje como en este caso. La temática no puede ser más noucentista, Lagar presenta el amplio valle catalán con sus casas e iglesia donde se encuentra pasciendo un rebaño de ovejas y un pastor bajo un árbol toca placenteramente una flauta. No es de extrañar que los noucentistas, en concreto, d'Ors alertase a Sunyer al ver los cuadros de Lagar, quien presenta un paisaje similar a *La Pastoral* (1910-1911) (Óleo sobre lienzo 106 x 152 cm, Colección Juan A. Maragall, Barcelona). Lagar presenta las notas-clave de los mediterraneístas, un idealismo de la naturaleza visto a través de un paisaje plácido, inmerso en la mirada del clasicismo de Cézanne, del primitivismo de Gauguin, de las pinturas de Matisse o André Derain, camino que seguirán otros pintores catalanes de esta época como Ricart, Josep Togores, F. Vayreda, M. Llavanera, J. Mercadé, R. Benet, M. Espinal o D. Carles (80). Lagar se adscribe a esta visión mediterraneísta del paisaje donde la naturaleza es captada por los noucentistas como “*fundamento de la cultura y como base de la unidad nacional*” (81).

El “Pont-Neuf” presentaba el nº 8 del catálogo y pertenecía, según indicaba el artista, a una colección particular. Probablemente, hoy en día, es conocida bajo el título *Paisaje del Sena*. Pertenece a la serie de composiciones realizadas durante su período parisino entre 1914-1915. Lagar muestra un día gris típicamente parisino tomando como protagonista al Pont-Neuf. Desechando la técnica de los impresionistas, Lagar recurre

directamente a la poética de Cézanne, donde sus pinceladas, en concreto, las de los árboles son grandes unidades de color que se integran unas con otras. No obstante, recurre a los colores puros de los fauves. Siguiendo su técnica planista Lagar defiende, ante todo, grandes masas planas de color delimitadas por finas líneas que determinan esas estructuras cromáticas que desarrolla un esquema geométrico, próximo a cuadros de Cézanne y Derain.



Paisaje del Sena

(Óleo sobre lienzo 61 x 73,5 cm. Col. par.).

Más evidente, si cabe, es la geometrización a la que su técnica aplicada en una de sus obras planistas más tempranas, bajo el título *Ensaig de llum per planisme*, (Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm) (82). Con el nº 11 y perteneciente a las mencionadas Galleries des Indépendants, Colección Cherón fue publicada en la revista de arte *Vell i Nou* (octubre de 1916) bajo el nombre de "Pintura". Si Lagar toma todos aquellos recursos que le sirven para expresar su poética planista, ahora se decanta por los lenguajes más ~~avanzados~~ como eran el cubismo y el futurismo. Partiendo de un protocubismo donde se

analizan los planos en su esquema geométrico para rehacerlos más tarde, Lagar en su estudio de luz sobre planos presenta una atmósfera constituida por amplios planos donde sitúa en primer lugar a una muchacha ante una mesa con un plato de frutas, una botella y una silla. La cabeza de la muchacha mantiene la misma postura que en sus primeras composiciones derivada de los rostros ovalados y los finos trazos de las caras de Modigliani. Bajo una leve inspiración futurista, cuya técnica debió conocer en 1912, cuando los futuristas italianos realizan su muestra en París, Lagar desdobra el rostro de la muchacha para ofrecer un efecto de la luz o bien dar una pequeña visión de movilidad o dinamismo. Partiendo de la preocupación de los volúmenes de Cézanne y acercándose a una visión múltiple de los objetos, la luz irradia sobre la figura y el bodegón descomponiéndolos en planos facetados precubistas.



Ensaig de llum per planisme
(*Vell i Nou* , Barcelona, 1-10-1916)

Estudi de paisatge es el título de dos obras presentadas en las Galerías Layetanas, con los números 13 y 23 del catálogo. Fue publicado en *Vell i Nou* con motivo de la muestra, bajo el nombre *Els arbres*. Lagar, al igual que Derain en *Pinar Cassis* (1907) (Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm, Museo de Cantini, Marsella) resuelve la problemática del espacio pictórico a través de la recuperación de la forma como, mucho antes, Cézanne había iniciado la misma tarea como en *El gran pino* (h.1896. Óleo sobre lienzo 84 x 92 cm, Museo de Arte Sao Paulo).

Sin embargo, esta obra se puede asociar al reinante noucentisme catalán, no sólo por reunir algunas de las características del movimiento como líneas las formas convexas y sencillas, la linealidad de Sunyer procedente de sus pastorales clásicas y de modelos matissianos durante su época 1905-1906, sino también procedente de la tradición cultural catalana como son los murales románicos de la región que ofrecen ese sentimiento del paisaje idílico al que se adscriben todos los noucentistas. En concreto, podemos remitirnos a obras realizadas en ese mismo año por artistas noucentistas como Sunyer, en su *Paisaje de Fornalutx con el pueblo al fondo* (1916), (Óleo sobre tela, 100 x 126 cm, Museo de Arte Moderno, Barcelona).

Siguiendo el orden de la lista de obras, la siguiente *Taula de té* con nº 14 (83) pertenecía a una colección particular como indicaba Lagar, conocida hoy en día con el nombre *La Cafetière* (Óleo sobre lienzo, 58'5 x 81'5 cm, Colección C. Kalman, Londres).

Bajo la armonía de dos gamas de colores, amarillos y azules, Lagar presenta al espectador una mesa con un frutero, una copa, una tetera, una taza y una cuchara. Inspirado en tonalidades claras, los colores se extienden en su planitud de una manera

decorativa procedente en sus orígenes del Art Nouveau, de los Nabis y de la pintura neoimpresionista o de los propios noucentistas. De nuevo, podemos destacar la influencia del maestro de Provence como punto de partida del arte constructivo que, según Lagar, muestra en los objetos *"su valor arquitectónico y estructural"* (84). Los volúmenes existentes entre unos objetos y otros son denominados por Lagar como *"interiores"* porque son *"la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana"* (85).



La Cafetière

(Óleo sobre lienzo, 58'5 x 81'5 cm, Colección Kalman)

A través del color, como ya descubrió Cézanne, se consigue unir diferentes estados, lo duro con lo blando o lo áspero con lo suave, porque el color entra en

contacto con las cosas. De esta manera, vemos cómo Lagar capta estas sensaciones en los colores de la cafetera, azul y amarillo, y los de las manzanas. Ambos se integran en uno mismo aunque existan diferentes calidades, las blandas y suaves manzanas con la dura porcelana de la tetera y la taza.

Les Flors ocupa el nº 16 en el catálogo de obras y aparece publicado en el número 34 de la revista *Vell i Nou*. El artista ofrece al espectador un bodegón compuesto por un jarrón de flores y un libro encima de una mesa. De nuevo, se remite al bodegón para expresar una estabilidad que queda marcada en el jarrón con flores ya que divide la composición en dos partes iguales. Las manzanas y los objetos de cocina de Cézanne son sustituidos por un libro y varios elementos que se asemejan más a las obras de naturalezas muertas de Matisse como en *Natura morte à l'harmonium* (1900).

Con el nº 17 del catálogo aparece *Natura Morta de l'estatua*, obra no localizada aunque sí hemos encontrado un dibujo con el mismo tema, quizás un estudio preparatorio (86). Muy diferente a la obra anterior, el artista inicia otro análisis de la forma en los objetos a través de luz. Ésta parece provenir del lado izquierdo de la composición proyectando sobre los objetos varios planos rectos que siguen la misma dirección parándose tan sólo ante la fuerza de una línea convexa. Se puede advertir, también, en esta composición una de las características tempranas del planismo de Celso Lagar, las formas cuadrículadas que aparecen en la superficie de la obra, recurso que había sido utilizado, anteriormente, por cubistas como Juan Gris, Picasso, Derain... y será empleado, posteriormente, en las obras de Rafael Barradas, Torres García o Joan Miró.



Natura morta de l'estatua

(No localizada)

El *Retrato de Xavier Montsalvatge* es uno de los pocos personajes conocidos que se conservan de esta época. Amigo, en su juventud, desde su estancia en Gerona (1915) y uno de sus mejores apoyos para integrarse en el ambiente cultural de la ciudad, Lagar nos presenta al escritor sentado y apoyado en una mesa. En este cuadro se pueden observar los dos lenguajes principales del planismo de Lagar. En un primer plano, el primero, la figura de Xavier Montsalvatge y la mesa con tres libros superpuestos, el artista se adscribe al modelo clásico de la representación de la realidad a través de la recuperación de la forma. La técnica impresionista de pequeñas pinceladas de color sirve de base para crear una pintura en pequeños módulos de color semejantes a los de Cézanne o a los de los fauves como en el retrato *Lucien Gilbert* de Derain (1905) (Óleo sobre lienzo, 81'3 x 60'3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). En un segundo plano, nos encontramos con un nuevo intento de planismo más puro donde varias líneas proyectan planos en forma de zigzags que rompen con la quietud y el

descanso reposado del retratado, así, surge la sensación de movimiento y perturbación. Dicha exaltación se ve aumentada en el primer plano con la colocación invertida de los tres libros, que en cierta manera, vienen a romper el equilibrio del que gozaba el retratado.



Retrato de Xavier Montsalvatge

(Óleo sobre lienzo, 58 x 67 cm, Col. part., Barcelona)

Se conoce otro retrato de Xavier Montsalvatge (1915) que también pertenece a la familia Montsalvatge. Se trata de un dibujo realizado a la técnica de aguada. Es un dibujo más fiel al modelo y quizá con técnica más académica aunque sigue observándose un dibujo lineal, rápido y realizado a pequeños trazos.

Otro tema de paisaje fue el marino, bajo el título *Les barques* y con el nº 31 en el catálogo, Lagar nos ofrece una visión de los pequeños pueblos costeros catalanes. Continúa la misma técnica de simplificación de la forma a través de la estructuración geométrica de los objetos, en este caso las casas en un segundo plano, mientras que las barcas marineras y sus velas ocupan el primer plano (87).

En cuanto a las aguadas y los dibujos localizados de esta Exposición en las Galerías Layetanas en 1916 destacan, principalmente, una naturaleza muerta a la técnica a la aguada y tres dibujos. De éstos últimos, dos fueron publicados en la revista *Vell i Nou* (88) y el tercero es el dibujo de un hombre con el nº 7, bajo el título *Retrat d'un home*.

En la lista de las aguadas *Natura Morta*, (Collage y aguada sobre papel, 32 x 24 cm, Subastas Hotel Drouot 30-5-1990) ocupa el nº 3 del catálogo. Se trata de uno de los pocos collages, tal vez el único, que Lagar realizó durante su periodo en España. Si bien la incorporación de Lagar al cubismo es de una forma muy personal y, en pocas



Celso Lagar. *Natura Morta* (1916)



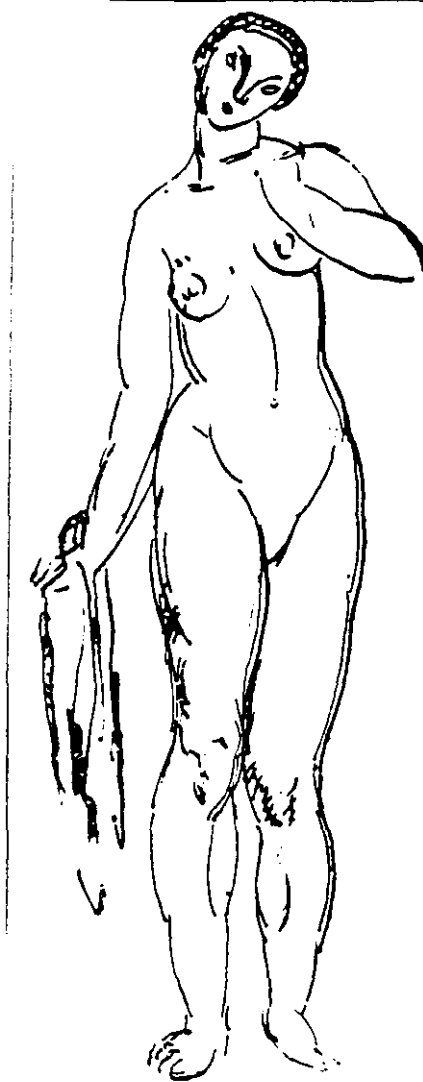
Rafael Barradas. *Collage Naipes y carta*
Torres-García, 1919

ocasiones, logra integrarse de lleno en el movimiento, en esta obra ocurre lo mismo. Es la recapitulación muy personal del cubismo sintético por la incorporación del papier collé. En estas composiciones el espacio pictórico se hace aún más plano, aunque se buscan otros elementos para dar relieve como el color, las sombras, las luces o la superposición de planos. Algunos de estos recursos son los que toma Lagar para componer este collage. A través de dos etiquetas - una de ellas, tomada de un líquido para fijar el papel fotografiado y, la otra, parece ser una muestra de un cartón de tabaco - que componen los objetos principales de la composición: una botella y una cajetilla de tabaco; Lagar recurre al sombreado y a las superficies planas formadas por ángulos recortados planos para dar sensación de relieve.

Esta obra se asemeja, por ejemplo, a las que su amigo, el uruguayo Rafael Barradas, realizará también en su estancia madrileña como *Collage*, 1918 (Acuarela y collage sobre papel blanco, 23 x 29 cm, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo) o *Collage Naipes y carta Torres-García* 1919, (Acuarela y colega sobre cartón, 58 x 50 cm, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, Montevideo)

Respecto a sus tres dibujos, de nuevo hemos de remitir a su amigo Modigliani, quien en su concepción de la figura humana, sobresale el estudio de sus cabezas. Inspirándose en la misma postura inclinada de las cabezas del pintor italiano, Lagar continúa aplicando aquellas notas de su amigo que quedaron grabadas en su memoria durante su estancia parisina. El rostro, convertido en una máscara africana, queda simplificado a cuatro elementos, los ojos, la nariz, la boca y el peinado de la figura

semejantes al dibujo *Cabeza y hombros de frente* nº 132 de la Colección Paul Alexandre (Lápiz graso, 42'6 x 26'3 cm).



Desnudos

(*Vell i Nou*, Barcelona, 1-10-1916)

En cuanto a los cuerpos de las figuras se advierten, todavía, algunas notas modiglianescas como la redondez de los pechos o las amplias caderas. Sin embargo, algo ha cambiado; en primer lugar, nos encontramos con un cambio de postura, la mujer está sentada o bien porta una especie de paño y, en segundo lugar, los trazos firmes que

componían sus primeras obras son ahora más numerosos lo que aumenta las proporciones de las figuras. Por tanto, no es de extrañar que la crítica coincidiera en el primitivismo de sus figuras: "*Tienen todas ellas no se qué de hombres y mujeres prehistóricos. De aquellos hombres de abultadas formas y desproporcionada complexión. Recuerdan esas figuras, prototipo de hombres de una época determinada que hallamos en las viejas inscripciones, mausoleos y jeroglíficos*" (89).

Por último, el dibujo *Retrat d'un home*, Lagar lo presenta de perfil en la mitad de la composición mientras que, en la otra mitad, está ocupado por un bodegón que se queda en un segundo término. Mediante firmes trazos de líneas curvas y rectas compone la obra. También se advierte la existencia de una voluntad de descomposición de la forma en pequeños trazos geométricos para componer la figura en formas planas angulosas y circulares.



Retrat d'un home

(Dibujo, 36 x 29 cm.. Cat. *Lagar*, Salamanca, 1997)

VI.3. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA MADRILEÑA (I)

Motivado por el ambiente artístico de la capital de España hacia el mes de noviembre abandona su residencia en Barcelona con el fin de instalarse en Madrid y realizar su primera Exposición individual aunque antes, en el mes de enero, participaría en la Exposición de Legionarios.

Madrid representaba para los artistas uno de los principales lugares artísticos en donde por su oficialidad, si se triunfaba se alcanzaba la fama y con ella la venta de las obras. Sin embargo, por aquel entonces, Madrid no posee ni burguesía o clase social capaz de respaldar los trabajos de los más adelantados a la modernidad ni, menos aún, un mercado artístico comparable al de Barcelona. El ambiente artístico de la capital sigue dominado por las exposiciones nacionales que muestran el figurativismo y el anecdotismo regionalista de los artistas de la periferia que confluyen en el Retiro madrileño. A pesar de la capitalidad de la ciudad, ésta seguía siendo una urbe intelectual muy pequeña donde el mundo de las artes y de las letras abría poco a poco sus puertas a la renovación cultural. La tertulia más antigua era la de Ramón en el Café Pombo. Desde su fundación en 1915, Ramón se convirtió en el pontífice de estas reuniones y fue allí donde comenzó a consolidarse el germen de la vanguardia madrileña que poco después sería sustituida por otra de mayor empuje, la presidida por el portavoz del ultraísmo, Rafael Cansinos Asséns.

A partir de 1917, Lagar comenzó a asistir a la tertulia de Pombo los sábados por la noche. Quizás fueron sus intervenciones públicas en la capital - la Exposición de Legionarios, la de la Galería General de Arte Moderno o la Exposición de Ciegos - lo

que motivó sus apariciones en Pombo, lugar donde pudo conocer a más artistas e intelectuales. Pero, como su fundador indica, Lagar fue un pombiano de segunda hora. No perteneció a la primera proclama de Pombo, consolidada en el mismo año de su nacimiento, sino a la segunda de 1916 aunque historiadores como Narciso Alba la sitúan en 1910 (90). Así quedó imprimido en el primer libro de Pombo en 1918, (Madrid. Imprenta Mesón de Paños, 9). En realidad, era “el café y botillería Pombo”, no se trataba de un Ateneo sino, según las palabras de su fundador era *“como andén de la vida, como lugar en que entrar y no ser nadie, sino uno mismo... Pombo nunca ha tenido normas, ni programas, siendo fiel al lema español de la individualidad... la única lucha seria de Pombo es contra el amaneramiento”* (91).



Una fantasía de Celso Lagar sobre Pombo
(*La Sagrada cripta de Pombo*, Tomo II, h. 1926, p.383)

Más tarde, en otra versión, Ramón redactaría otro texto para Pombo en el que dejó reflejado un dibujo de Celso Lagar bajo el título *Una fantasía de Celso Lagar sobre Pombo* (92). El artista, que pasó algunas de sus horas dibujando en colectivo como era costumbre, dejó inmortalizada como si de una instantánea se tratara a una pareja, quizás él mismo junto a su esposa, alrededor de una botella y una copa. Se trata de un breve apunte en el que se dejan sentir fugaces trazos discontinuos que nos aproximan a notas expresionistas. Ramón se encargaría también de dedicar varias páginas con fotografías de todos aquellos que pasaron por la tertulia; entre ellos se encuentra la de Celso Lagar (93).

La aparición de nuevas salas de exposiciones en Madrid así como el aumento de sus exhibiciones renovaba el ambiente artístico. Los salones Vilches, el Salón de Arte Moderno, el Salón Iturriz, las salas del Hotel Palace,... así como el Círculo de Bellas de Artes que, en 1916, iniciaba la formación de un comercio artístico en la capital (94), invitaban a los artistas más destacados de la Península, al tiempo que otros intentaban introducir su arte en Madrid como el vasco o bien la colonia extranjera procedente de Europa o Hispanoamérica, la gran mayoría refugiados de la Gran Guerra europea.

No obstante, con los últimos acontecimientos de este conflicto, nuevas fuerzas que habían ido cuajando en años anteriores se sintieron fuertes para salir a la luz, hecho éste que propició la aparición de la nueva intelectualidad española (95). Será precisamente aquí, dentro de este mundo, donde Celso Lagar pasó su primera estancia madrileña. A pesar de la neutralidad que Alfonso XIII había tomado ante la guerra, la división española entre germanófilos y aliadófilos se convirtió en una batalla ideológica entre los intelectuales (96). El nuevo rumbo que toman los acontecimientos políticos se

convierten en el primer eslabón de la difusión de la ideas aliadófilas momento en el que se organiza La Exposición de Legionarios (97). La participación de Celso Lagar en esta muestra vino a ser un gesto aliadófilo que se complementaría con su asistencia al acto que la revista *España* celebraba en el Hotel Palace.

Después de esa integración política a la causa aliadófila, Lagar inaugura su primera exposición individual en la Galería General de Arte, en la plaza de San Miguel, nº 8. Ésta era la primera vez que exhibía en Madrid su colección particular compuesta por obras planistas .

Al igual que en Barcelona cuya presentación oficial había corrido a cargo de Josep Dalmau, en Madrid, otro galerista, el director de la Galería General de Arte había iniciado, a partir de entonces, un programa de exhibiciones donde todos los artistas, ya fueran académicos, modernos o ultramodernos podían mostrar sus obras cada 20 días. Dicha labor había comenzado, como dijimos más arriba, en 1916 por iniciativa del Círculo de Bellas Artes, cuya organización había decidido realizar exposiciones permanentes cada quince días con un carácter de comercialización de sus obras.

Fue, precisamente, el lugar más apropiado de toda la capital para las composiciones de Celso Lagar con la peculiaridad de que su muestra se desarrolló en los meses de marzo y abril, coincidiendo el último mes con la Exposición de arte contemporáneo que organizó la misma galería donde se exhibieron más de 130 obras de Padrilla, Chicharro, Ferrant, Plasencia, Poy Dalmau, Alcalá Galiano, Santa María, etc. Al lado de estas obras, que representaban un arte reconocido por la crítica y el público, se encontraban las manifestaciones vanguardistas de Celso Lagar así como las de otros artistas más jóvenes como Antonio Jiménez, Fuster y Benito Tegeria. También en el mes

de abril se pudieron ver las composiciones de la recién creada Asociación de Artistas Argentinos (98) en el Salón del Palace Hotel que ofrecía unas obras con fuertes connotaciones del impresionismo francés, menos semejantes a las de la escuela planista de Lagar, lo que nos sigue confirmando el carácter vanguardista de Lagar así como la introducción en Madrid del primer ismo español.

Preguntarnos si Madrid estaba preparada o no para recibir el planismo resulta un poco ambiguo aunque la fuente principal de la que partamos sean las crónicas artísticas. No obstante, a través de ellas podemos vislumbrar cómo se entendió la llegada de este primer ismo a la capital. Todas ellas parten de un mismo punto de vista, el arte de Lagar es extravagante, ultramoderno y pertenece, principalmente, a las escuelas del cubismo y del futurismo. Sin embargo, su modernidad, es decir, su estilo personal produce tal confusión que es incomprensible y de ahí su total rechazo.

El primero en alzarse contra la Exposición de Lagar fue el crítico José Blanco Coris. Para éste, el joven artista salmantino tenía dotes para el dibujo y así lo demostraban algunos de sus dibujos como el nº 30 titulado *Cabeza*; sin embargo, todo lo demás tenía un estilo propio, su planismo, que según el crítico *“ni parece a Picasso ni a Boccioni, ni a Carrá ni a Severini; pero va tras ellos, labrándose una personalidad, no para ingresar en la Academia de San Fernando, sino para figurar al lado de nuestros más exaltados futuristas de la pintura española”* (99).

Ciertas son algunas de las palabras que publicaba el crítico (100), por un lado, el planismo de Lagar sí es un nuevo lenguaje personalizado y constituido a partir de registros cubistas y futuristas que supone una modernidad y una independencia artística de la que carecían otros artistas que exponían en la capital y, por otro, su adhesión a los futuristas españoles. Pero, ¿qué futuristas? Mientras que el planismo surgía desde 1915 y

se extendía por Cataluña, principalmente Barcelona y Gerona, nuevos ismos se irían agregando como el vibracionismo del uruguayo Rafael Barradas o el constructivismo de Torres García. Sobre todo, el primero, el formado en los principales núcleos futuristas europeos, el italiano y el parisino.

Sin embargo, los orígenes del movimiento futurista en España se remontan a 1909, cuando el líder del movimiento Marinetti hace público su manifiesto en París y Ramón Gómez de la Serna lo recoge en la madrileña revista de su padre; al año siguiente, Ramón escribirá su propia proclama, al lado de la que el futurista italiano había dedicado a los españoles mientras que en Barcelona, ese mismo año *La Veu de Catalunya* se hacía eco del Manifiesto de los pintores futuristas. El siguiente hito fue la Exposición futurista de París en 1912, evento del que llegaron a los diarios de Barcelona algunos de los párrafos del texto del catálogo. Igual que pasó con el cubismo, el noucentisme se encontró con la primera horda futurista a la que no acogió con mucho entusiasmo aunque d'Ors la mencionase en su Glosari. Sin embargo, serían algunos artistas peninsulares que volvían de Italia y París quienes muestran los primeros detalles futuristas en las artes plásticas españolas, ya sean periodísticas o reflejadas en las obra de arte: Doménech Carles, Enric C. Ricart, Rafael Sala, Rafael Barradas y Celso Lagar. También algunas revistas se harán eco del movimiento como las catalanas *Revista Nova*, donde participó Celso Lagar, *Vell i Nou*, *La Revista* o *Themis*.

Mientras que todo esto había ocurrido en Cataluña, Madrid contaba con dos precedentes, la publicación de los manifiestos futuristas que no alcanzaron ningún eco significativo y la Exposición de los Pintores Íntegros, organizada igual que la anterior, por Ramón Gómez de la Serna. Las obras más polémicas de la muestra fueron las de

Diego Rivera vista como una interpretación de técnica mixta de futurismo y cubismo. Esta interpretación que se realizó del cubismo donde se incluía, también, el futurismo pasó a ser para los críticos una de las constantes en las crónicas artísticas aunque; dicho término fue mencionado en varias ocasiones, uno de las más tempranas fue en 1913, en *El Año Artístico* de Gabriel García Maroto (101). Más tarde, sería su amigo José Francés, quien atraído por la idea del *Año Artístico* de Maroto comenzaría en 1915 el suyo propio, donde también mencionaría al movimiento futurista (102).

Por tanto, fue con la muestra de Celso Lagar, en marzo de 1917, en la Galería General de Arte Moderno cuando la crítica hablará de nuevo de pinturas futuristas, a diferencia de Barcelona que habiendo presentado casi las mismas obras, no se habían apreciado notas del futurismo en las obras de Lagar, lo que nos sugiere las siguientes preguntas; en Barcelona, no se quieren apreciar las notas futuristas en el planismo de Lagar, porque no las hay, porque no se las quiere reconocer ya que son contradictorias al noucentisme, movimiento al que Lagar se podía adaptar perfectamente, por el carácter de algunas sus obras o bien en Madrid se reconoce el futurismo a través del recuerdo de las obras presentadas en la Exposición de íntegros donde, principalmente, fueron calificadas las composiciones de Diego de Rivera como cubistas y futuristas, aludiendo quizás a su organizador, Ramón Gómez de la Serna, por el recuerdo que tenían de él por su publicación de los manifiestos futuristas o por las fotografías de obras futuristas presentadas en la prensa madrileña.

En realidad, estas obras planistas no tenían un marcado carácter futurista sino más bien, un cubismo muy personalizado con fuertes notas de color propias de los fauvistas. El concepto más claro de los críticos era la ruta vanguardista elegida por

Celso Lagar, es decir, su separación de la línea tradicionalista y anecdótica. El propio artista respondía a los periodistas: *"Por ese camino van todos; por el otro no. Vean ustedes esto. Y nos muestra un retrato de jovencita, el señalado en el catálogo con el núm. 11, titulado 'Ensayo de luz por planos', que es una casa rara, de las más rara de la pintura futurista"* (103).

Cierto es que las modernas obras de Lagar se apartaban de aquéllas que se exhibían en las exposiciones nacionales o en las individuales creando un clima de incertidumbre en la crítica que las comentaba, como las palabras de García Mercadal, quien admitía ante sus composiciones su propio aislamiento en el arte español contemporáneo:

"Confesemos que no nos juzgamos con competencia suficiente para discurrir ante las pinturas futuristas allí expuestas. El concepto que tenemos del arte y de su manifestación pictórica es absolutamente opuesto al del citado artista. El Sr. Lagar ha manifestado que, conociendo el camino por donde van todos, él ha decidido marchar por otro; en donde se encuentre solo, o afortunadamente para el arte español, poco acompañado" (104).

Nos encontramos, pues, con uno de los tratamientos a los que estaban sometidos aquellos artistas de vanguardia cuya incompreensión lleva automáticamente a la incomunicación con la crítica y el público y, acto seguido, la descalificación de sus obras y la aparición de los apelativos, siendo los más comunes: pintura ultramodernista, tomapelista, bolchevique o extravagante. Luis Oteyza arremetía contra la pintura de Lagar, porque pertenecía a estas escuelas, la tomapelista y la ultramodernista, aunque para él era fácil hablar de ellas porque encontraba su conexión con el cubismo y el futurismo: *"la sensación que se experimenta ante los cuadros de Lagar es de espanto, porque se duda entre si estará uno loco o si habrá enloquecido el autor. Sin embargo, cuando se han visto las obras de Picasso (sic) y de Juan Gris y se ha estudiado lo que se sabe sobre la impresión, los valores*

absolutos, y el dinamismo en la pintura que han escrito los discípulos de Marinetti. Lagar y sus obras resultan apreciables” (105).

Además era considerada como una Exposición muy divertida donde se podía intentar adivinar lo que el artista había dibujado, entrando así en otro de los debates sobre la recepción del arte de vanguardia en la capital que, a grandes rasgos, se entendía como un juego en el que buscar las formas más cercanas a la realidad sin entender, por su falta de cultura artística, que había pretendido realizar Lagar mediante una estructuración geométrica de planos siguiendo modelos cezannianos o cubistas.

“Sólo aplausos y aplausos estruendosos merece la Exposición Lagar, que sobre muy artística y muy filosófica es divertidísima. Esto principalmente. En la Exposición Lagar se pasa el rato más entretenido que con las secciones de adivinanzas de los semanarios.

En efecto, puede irse en grupos amistosos y cruzarse apuestas. A ver este cuadro que tiene el número 28; ¡ Murmurando! ¿Qué representa?... El cadáver de un arlequín. En tablero de ajedrez con los colores nacionales. Una caja de pastillas para la tos. Se busca en el catálogo y resulta ¡una jarra con flores! Veamos el número 20. ¡Que decis de este!... Primorosa labor de tesocherts? Una torta de Reyes. La salida de los toros en Sevilla. Golpe al catálogo y es ¡Casa de un labrador en los Altos Pirineos!... Ameno y regocijante juego para familias y tertulias” (106).

Se trata de una crítica encorsetada en todos aquellos elementos académicos, regionalistas o anecdóticos de la vida social española que reacciona contra todo aquello que es innovación de vanguardia, es decir, arte nuevo, porque cree que son manifestaciones artísticas insubordinables para alcanzar la fama del artista. Así lo publicaba Ballesteros de Martos: “¡A cuántos errores conduce el afán inmoderado de la notoriedad! ¡ A cuántos fracasos lleva una mal entendida rebeldía!...

Confesamos que fuimos a la Galería general de Arte, donde este pintor expone sus cuadros, con el temor de los profanos que entran en un templo para asistir a los oficios de una religión

desconocida. Con temor también contemplamos los cuadros muchas, muchas veces. Temíamos ser nosotros los equivocados; temíamos que nuestra incultura, nuestra vulgaridad no supieran comprender aquello. Hicimos incalculables esfuerzos por adentrarnos en las reconditeces exquisitas de la 'nueva manera' de interpretar el Arte. Al fin, nuestra simplicidad se impuso, y salimos de allí amargados y doloridos, mientras nos decíamos: 'No; eso no es 'verdad', y lo que no es 'verdad' no puede ser arte...

Esto nos dijimos, y esto repetimos ahora. ¿Es que el Sr. Lagar quiere encubrir con la extravagancia de la forma su parvedad sensorial? ¿Es que el Sr. Lagar pretende llamar la atención por lo exótico, no pudiéndolo hacer por lo sencillo?... Sufre la funesta manía del siglo: la 'originalidad'. Padece el sarpullido propio de la juventud artista: la rebeldía iconoclasta, el arte nuevo" (107).

De nuevo, para la crítica los principales argumentos en contra de la vanguardia eran la extravagancia, lo exótico y la capacidad de llamar la atención pero también ese carácter de vitalidad a la que se dotaba a la obra de arte. Ya no permanece estática, ha perdido toda su realidad física para ofrecer más de una imagen al espectador. Esta nueva dotación de movimiento, que en el arte de Lagar se realiza por medio de planos angulosos y formas circulares, es lo que rechaza Antonio de Hoyos y Vinent: *"lo que pretenden las fórmulas nuevas que deformaron y exasperaron el impresionismo es dar la sensación de movimiento se produce en la retina humana por una rapidísima sucesión de imágenes, es imposible de dar, como el cuadro no tenga las dimensiones, de una película cinematográfica y no pase con rapidez inverosímil ante los ojos, y aun así..." (108).*

Mucho más claro se mostraba Juan de la Encina ante el arte de Celso Lagar. Sus conocimientos artísticos y su lucha por defender el arte moderno, principalmente el vasco, e introducirlo en la capital, le había proporcionado un carisma entre los círculos artísticos que le permitía juzgar abiertamente las obras de Lagar. En su crónica Juan de la Encina, en primer lugar, agradecía una señal de complejidad en las obras de Lagar ante el aburrido ambiente que sufría Madrid. Recordemos, por ejemplo, que las notas

más sobresalientes hasta entonces habían sido desde 1915 la Exposición de los Pintores Íntegros (marzo de 1915), la de Anglada Camasara (junio de 1916) y las intervenciones de artistas vascos, en concreto, la colectiva del Retiro madrileño (noviembre de 1916).

“Confesaremos que en este ambiente aplatanado en que se desliza nuestra vida no nos disgustaría ver siquiera fuera por una vez un pequeño desbordamiento de extravagancia” (109).

En segundo lugar, hace referencia a su principal fuente de inspiración, la del maestro de la Provence, Cézanne, aunque partiendo del mismo le advierte que su fórmula planista no llega a alcanzar la estructuración de su maestro porque la introducción de otros elementos revolucionarios, refiriéndose al cubismo y al futurismo, no muestran el alma del artista: *“Su mayor defecto está en que carecen de cierta plenitud dentro de la misma tendencia ‘cezannista’ en que se han engendrado. Se ve con bastante rapidez en ellas la fórmula pictórica que las informa, y de ahí que nos dejen, en general, una impresión de algo así como de monotonía... Cuando Lagar se preocupe más de la solidez de las construcciones llegará a producir obras de verdadero interés. Tal vez entonces se curará menos de ese género de revolucionarismo que consiste en prolongar caprichosamente la sombra de una pasada y en un tiempo de necesaria revolución, y se le presentará al espíritu en todo su profundo significado aquella declaración de su maestro Cézanne. ‘Siempre he tratado - decía el gran pintor francés - de hacer del impresionismo algo tan sólido como el arte de los museos’* (110).

Juan de la Encina se refería, sin duda alguna, a su pretensión de crear un Museo de Arte Moderno partiendo de los impresionistas, idea que apoyaba en su discurso sobre el arte vasco. El mismo defendía un arte vasco con principios vascos y franceses, procedentes de los impresionistas, movimiento que había tomado como ejemplo la primera generación de artistas vascos, de aquí que considere a Lagar como *“un buen colorista, brillante y limpio, y sabe imprimir a las líneas de sus paisajes gracioso ritmo”* (111).

Finalmente, Federico García Sanchíz, recordando su encuentro en París con el artista proclamaba que sus orígenes salmantinos no habían cambiado aunque externamente brillaba un halo parisino:

“No comprendemos. Es decir, sí. Inquietud espiritual. Anhelos relámpagos de clarividencia, abismos de incomprensión. Celso Lagar, no obstante, la gabardina entallada y los botines, continúa siendo el campesino charro, de la piel verdinegra y los ojos mansamente feroces. Firme y adusto como una encina... Pero el diablo de París se le ha metido en el alma como a veces en el tronco hueco de la encina se enrosca una vibora” (112).

A pesar de la poca fortuna que acompañó a Celso Lagar en su primera Exposición individual en Madrid, él mismo presintió el fracaso de la misma, cuando comunicó al crítico Luis de Oteyza que no vendería sus cuadros en la capital (113). Sin embargo, desde tierras catalanas llegaban ecos de esta Exposición. Fue el diario *El Poble Català*, el que matizaba el triunfo del artista en Barcelona y la incomprensión con que habían acogido las obras en la capital madrileña aunque habían despertado interés por su arte (114).

Gran parte de las obras que habían provocado estas crónicas procedían, como dijimos más arriba, de su Exposición anterior en las Galerías Layetanas, en marzo de 1916. Ante el desconocimiento del catálogo de la muestra en la Galería General de Arte, hemos localizado algunas de las que pertenecieron al mismo: *Ensayo de luz por planos*, *Estudio*, *Estudio de paisaje*, *Mademoiselle Suzanne*, *El trigal*, *Las barcas*, *Cabeza*, *Camino de San Daniel*, *Casa del labrador* (Altos Pirineos), *El tren de Francia*, *Pont Neuf* y *Jugadores de taberna*, mientras que tan sólo unas cuantas obras formaban parte de su última producción presentada en Madrid: *La niña de las rosas*, *Interior de una mancebía*, *La Catedral*, *Maternidad*, *El puente* (Ciudad Rodrigo) y *La carretera*.

De todas ellas, las que más interés causaron por su composición fueron cuatro: *Ensayo de luz por planos*, *La niña de las rosas*, *Interior de una mancebía* y *Maternidad*.

Ante el lienzo, *Ensayo de luz por planos*, Luis Oteyza satirizaba la constitución de sus formas. Era el desdoblamiento de su cabeza lo que provocaba más impresión. De aquí la calificación de obra futurista: “*es sencillamente genial. Hay en él una mujer con dos cabezas, cosa que parece hasta monstruosa. Pero ¿por qué parece esto monstruoso?... Porque las mujeres no tienen más que una cabeza. ¡Claro está! Y tampoco tiene sino una cabeza la mujer que Lagar ha pintado en dos. Las dos cabezas son una misma: una sola, alzada, primero e inclinada, después ¿comprendéis? Las mujeres no suelen tener quieta la cabeza y para demostrar que la mueven, este gran pintor se la coloca a su retratada en un par de posiciones*” (115).

Bajo el título *Maternidad*, Lagar presentaba una de sus obras más recientes. Fue publicada en el diario madrileño *El Día* (116), junto a una fotografía del artista en su estudio de París, único testimonio de la obra, ante su paradero desconocido hoy en día. A pie de foto, el diario indicaba que se trataba de una “composición de líneas y planos”. En efecto, la obra de Lagar estaba formada en esencia por los elementos principales de su planismo: planos y líneas. A través de estos elementos el artista había dispuesto una composición dividida en tres niveles; el primero, formado por parte de la mesa y el bodegón que se encuentran a la izquierda y el tiesto de la derecha; el segundo, la madre y el niño incluyendo el jarrón de flores y parte de la cortina y, por último, la ventana desde la que se accede al exterior, a una plaza con una fuente y árboles rodeada de casas.

Lagar aúna de nuevo, como en el *Retrato de Montsalvatge*, en un mismo instante el sosiego y la tranquilidad que disfrutaban las figuras es alterado e, incluso, encerrado en sí mismo por las líneas en zigzags y los planos que forman la cortina, el ángulo de la mesa, el paño del bodegón, los planos que sustentan el tiesto y, por último, la rigidez de la

ventana dividida en dos grandes planos que a su vez muestran la planitud de las casas con sus calles. El único que parece escapar de este entramado es el niño que está de pie encima de la mesa. Este juego que para Ballesteros de Martos era la adivinanza “*al artista y al observador, haciendo equilibrios sobre la ridiculez y la extravagancia*” (117).



Maternidad (1917)
(*El Día*, Madrid, 17-3-1917)

Sin embargo, como calificaba Antonio de Hoyos y Vinent, planismo iba más allá de ese aspecto de “*sensación angustiosa, casi trágica, que es en la desolación de todas las cosas como una sacudida de cataclismo espiritual*” (118) y se encontraba próximo al arte que había cultivado en sus inicios como artista, la escultura. Esa rigidez y monumentalidad que, a veces, se observaban en sus formas derivaba del modelado de piezas escultóricas, oficio que no había abandonado y que, incluso, podía ver en su esposa la escultora Hortensia Begue (119).

En tono más mordaz, Luis de Oteyza censuraba esta obra de la siguiente manera:

“una dama compadece junto a un niño desnudo, y la dama y el niño luce por igual sus formas: Bellísimo avance de lo que el traje debe ser en la fuerza humana. El cuerpo no debe ocultar sus líneas, ni sus superficies, ni sus volúmenes bajo los pliegues de la ropa. Debe ser la ropa la que se ciña y se amolde al cuerpo ya que el cuerpo es obra de Dios y los trajes son obra de un modisto o de una costurera. Y esto lo señala el pintor psicólogo haciendo que el vestido de la dama por el copiada se pegue a la piel en forma que semeja la piel misma teñida de colores” (120).

Se conoce otra maternidad que por su similitud se diría que son idénticas o bien que se trata de la misma obra pero retocada. Tan sólo hay algunos matices que cambian. La cortina ha perdido su rigidez adaptando un aspecto más volumétrico así como sucede con el paño de manzanas y, sobre todo, en los cuerpos de las figuras. El tiesto ha sido sustituido por un personaje masculino que soporta un plato de fruta. Con la introducción de esta figura, quizás Lagar quiso cambiar el tema convirtiendo la obra en una Adoración. Volviendo a su concepción volumétrica, como podemos observar en la monumentalidad de las manos y de los cuerpos, nos lleva a pensar que trata de una obra posterior, perteneciente a los años 20. Esta característica será permanente en las obras posteriores del artista quien, atraído por las nuevas corrientes pictóricas, es decir, por el llamado “retorno al orden” proceso desatado por el desencanto de las vanguardias de preguerra y durante el propio conflicto, se decantaría por la recuperación de la vida. Se trata del retorno a un clasicismo casi escultórico como lo demostró Picasso, por ejemplo, en *Dos mujeres corriendo por la playa* (1922). Sin embargo, también en España, su amigo Barradas, entre otros, se suma a esta corriente pictórica, que se advierte en obras como *Pilar y Antoñita* (1922) (Óleo sobre tela, 118 x 75 cm, Colección J. Mara,

Madrid) o *Pilar* (1922) (Óleo sobre tela, 114 x 73 cm, Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales de Montevideo).



Maternidad
(No localizada)

Para finalizar debemos señalar también como se puede observar en la distribución que realiza en el paisaje de la ventana, donde continúa con una esquematización y geometrización en sus casas repartidas por amplias superficies planas que se muestran al espectador en su estado más puro. Podemos afirmar que el planismo de Lagar se

extiende a la época de los años 20 en los que aún el artista sigue esquematizando las formas, geometrizándolas en pequeños planos en los que se incluyen zonas planas angulosas, rectas o geométricas como, por ejemplo, en *Paisaje de Collioure* o *El niño pescador* ambos publicados en la revista *Alfar* (121).

Otra de sus obras presentadas en la Galería General de Arte (1917) fue *Interior de una mancebía*. A pesar de no haber localizado la obra, sí nos quedan algunos comentarios sobre ella, como los de Luis Oteyza y Antonio de Hoyos y Vinent:

“... pongo por atrevido, uno que representa el ‘Interior de una mancebía’. Perfectamente, pues lleváis a que lo contemple una novicia que está para profesar como Doña Inés de Ulloa y se queda tan tranquila. Porque con decirle que se trata de una cazuela de bacalao a la vizcaina estáis del otro lado de la barricada. Eso puede suponerse que representan aquellas carnes que parecen pescado y aquellas cortinas verdes y aquellas colchas rojas que semejan pimientos y tomates, respectivamente” (122).

“Las hórridas manchas de color, los efectos violentos de luz y sombra, los tonos unas veces chillones y otras apagados, bituminosos, riman muy bien con esas escenas desgarradas de burdel pobre, con esas escenas de que ha huido toda belleza, toda alegría, toda luminosa visión de la vida, y son como una triste exhibición de lacerías y máculas, en que ya no basta ni aun el piadoso velo del deseo, sino que hace falta la azulada llamita del alcohol para que las cosas no sean demasiado repulsivas. Celso Lagar, en este cuadro, con unas pinceladas y unos juegos de luz, nos ha dado toda la opresora sensación de angustia, de horror y de miseria” (123).

Ante la imprecisión de dicha obra, sí existen otras composiciones de Lagar que aluden al mismo tema o al cabaret. Dicho lugar era frecuentado por el artista en su estancia parisina e, incluso, como sabemos en el cabaret Closerie de Lilas llegó a tener su estudio. Destacan los dibujos *Chez Alberta*, *La bourdelle* y *El Bordello*. En esta última obra se observa el estilo damero de las primeras obras de Lagar y el mismo tratamiento a

las figuras y a sus bodegones así como los fuertes colores de los fauves. También fue reconocida por su semejanza con una obra del fauvista Rouault *Elinde Moeres* (124).

Por último, *La niña de las rosas*, otra de sus obras en paradero desconocido, tan sólo podemos guiarnos por los comentarios que hicieron mención a dicha obra. Así destacamos el de Luis de Oteyza: "*Hay una niña y un tiesto tan echados hacia delante que parecen que se van a caer. Pero, es que no se caen los niños. Pues también los tiestos. se caen los niños y se caen los tiestos. Y si esa niña y ese tiesto están como están es porque van a caerse, ¡No lo dudéis!*" (125).



Chez Alberta

(Gérard Xuriguera, *Pintores españoles de la escuela de París*, 1974, p.54)

VI. 4. NOTAS

(1) Vid., Capítulo I. El arte español del primer cuarto del s. XX entre lo moderno y lo ultramoderno.

(2) VV.AA., *Las vanguardias en Cataluña 1906-1936*, Barcelona, Caixa, 1992, p. 63.

(3) *Ibid.*,

(4) Vid., Josep Vidal i Oliveras, *Dalmau: Josep Dalmau; Rafael pintor, restaurador y promotor de arte*. Barcelona, Tesis doctoral no publicada, 1993 .

(5) J. Dalmau, "Prefaci", Catálogo a la *Exposició Celso-Lagar. Pintures, Acuarel·les. Cuatro Escultures de M. Bagué (sic)*, Galeries Dalmau, del 28 de Janer al 12 de febrer de 1915.

(6) *Ibid.*,

(7) Josep Vidal i Oliveras, *Dalmau: Josep Dalmau; Rafael pintor, restaurador y promotor de arte*, op. cit.,

(8) Mercè Vidal, *1912 L'Exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, p. 36.

(9) Pierre Imbourg, “Celso Lagar”, *Beaux-Arts*, Paris, 2-6-1944.

(10) Xenius, “Celso Lagar”, *España*, Madrid, 5-2-1915.

(11) Eugenio Carmona, “Rafael Barradas y el ‘arte nuevo’ en España. 1917-1925, *Barradas*, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, p. 114.

(12) Mercè Vidal, op. cit., p.31.

(13) Xenius, “Celso Lagar”, op. cit.,

(14) Celso Lagar, “El renacimiento del arte después del cubismo”, *Cultura*, Gerona, febrero de 1915.

(15) R. Ghiloni, “Las pinturas del Salón Dalmau”, *La Tribuna*, Barcelona, 30-1-1915.

(16) R. Ghiloni, *La Tribuna*, Barcelona, 6-2-1915.

(17) J, “Celso Lagar- Mme Begué”, *El Liberal*, Barcelona, 31-1-1915.

(18) Carlos Caballero, “Los modernistas”, *La Tribuna*, Barcelona, 3-2-1915.

(19) Antonio Vallescá, “Galería Dalmau”, *El Progreso*, Barcelona, 8-2-1915.

(20) Rafael Santos Torroella, “Celso Lagar en Barcelona”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4-7-1962.

(21) Vid., Catálogo *Exposición Celso-Lagar pintures, acuarel·les. Quatre escultures de M.Bagué*, Barcelona, Galerías Damau, Portaferrisa, del 28 de janer al 12 de febrer de 1915.

(22) Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.55.

(23) Narciso Alba recoge la siguiente anécdota: “*Un día que no teníamos ni un duro, Modigliani hizo mi retrato en un trozo de cartón. Lo vendimos a un marchante por 20 francos. Varios años después lo vi expuesto en una galería.*”

- *¿Lo compró usted?*

- *No. Costaba 25.000 francos. Era un poco caro”, en Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, op. cit., p.55.

(24) Narciso Alba, *Celso Lagar*, Ayuntamiento de Salamanca, Caja Salamanca y Soria y Museo Art Nouveau y Art Deco, septiembre-octubre de 1997. p.62.

(25) Vid, *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, junio-julio de 1997 y Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit.,

(26) Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit., p. 54.

(27) R. Ghiloni, “Las pinturas de Otto Weber”, *La Tribuna*, Barcelona, 27-2-1915)

(28) Anónimo, *Diario de Gerona*, 19- 3- 1915.

(29) Vid., Catálogo a la *Exposición Celso- Lagar pintures, acuarel·les. Quatre escultures de M.Bagué*, op. cit.,

(30) VV.AA., *Las vanguardias en Cataluña 1906-1936*, op. cit., p. 479; Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p. 360; *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, op. cit., y Narciso Alba, *Celso Lagar*, op.cit., p.259.

(31) Narcís Comadira, “El Noucentisme a Girona: Rafael Masó”, *El Noucentisme*, Barcelona, L’ Abadía de Montserrat, 1987, p.20.

(32) Ibid., p.201.

(33) VV.AA., *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat*, Generalitat de Catalunya, diciembre-marzo, 1994-1995.

(34) Ibid., pp. 453-454.

(35) Narcís Comadira i Joan Tarrús, “Athenea en la consolidación del Noucentisme”, *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat*, Generalitat de Catalunya, diciembre-marzo, 1994-1995, p. 453.

(36) Enric Jardí, *El Noucentisme catalán*, Barcelona, Aymá, 1980, p.30.

(37) VV.AA., *El Noucentisme. Un proyecto de Modernidad*, op. cit., p. 455.

(38) Colorit, “Les pintures den Lagar a Athenea”, *Aigua-Forts*, Gerona, 28-3-1915.

.....

(39) Anónimo, *Diario de Gerona*, 15-4-1915.

(40) Vid., III.1.Artistas procedentes de Europa.

(41) Colorit, “Exposició de Myrbach a Athenea”, *Aigua-Fors*, Girona, 25-4-1915.

(42) Anónimo, *Cultura*, febrero de 1915.

(43) Anónimo, “Als senyors de *Vell i Nou*”, *Aigua-Forts*, Gerona, 11-3-1915.

.....

(44) Anónimo, “Cels Lagar”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-5-1915.

(45) *Celso Lagar*, Galerie de Paris, Paris, 14 de novembre au 2 decembre 1961.

(46) Anónimo, “Salutació”, *Revista Nova*, Barcelona, 11-3-1914.

(47) Ricard Mas Peinado, “Santiago Segura y las revistas de Arte en Barcelona (1912-1919)”, *Arte Moderno y Revistas españolas 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao, marzo 1997, p.58.

(48) Ricard Mas Peinado, op. cit., pp.59- 61.

(49) Anónimo, “Noticies”, *Vell i Nou*, Barcelona, 1-9-1916.

(50) Anónimo, “Noticies”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-9-1916.

(51) Anónimo, “Exposicions”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 4-9-1916.

(52) Miquel Molins i Nubiola, “La crítica a Joan Sacs”, *Feliu Elia “Apa”*, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1986, p.220.

(53) Ibid.,

(54) Joan Sacs, “Cubisme VI”, *Revista Nova*, Barcelona, 15-9-1916.

(55) Joan Sacs, “El cubisme. III. Filació”, *Revista Nova*, Barcelona, 31-7-1916.

(56) Joan Sacs, “Poder aïllador i conjuminador de l’arte”, *Revista Nova*, Barcelona, 15-9-1916.

(57) Joan Sacs, “De la ‘Incorrección en el arte Moderno’”, *La Publicidad*, Barcelona, 24-9-1916.

(58) Joan Sacs, “La pintura de Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 30-9-1916.

(59) Vid., Joan Sacs, “Gauguin i el primitivisme”, *Revista Nova*, Barcelona, agosto de 1914 y en “El vici deformista”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-1-1918.

(60) Miquel Molins, “La crítica a Juan Sacs”, op. cit., p.223.

(61) Joan Sacs, “La pintura de Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 30-9-1916.

(62) Romá Jori, “Una exposició: Cels Lagar, pintor ‘fauve’”, *Vell i Nou*, Barcelona, 1-10-1916.

(63) Romá Jori, “Impresiones sobre el cubismo”, *La Publicidad*, Barcelona, 26-4-1912.

(64) Romá Jori, “Una exposició: Cels Lagar, pintor ‘fauve’”, op.cit.,

(65) *Ibíd.*,

(66) *Ibid.*,

(67) Vid., Martí Peran, “Noucentisme i Cézanne. Història d’un dissortat misteri”, *D’Art*, Barcelona, núm. 17/18, 1992, pp. 182-202.

(68) F., “Celso Lagar”, *El Progreso*, Barcelona, 4-10-1916.

(69) Antonio Vallescá. “Las pinturas de Celso Lagar”, *El Liberal*, Barcelona, 9-10-1916.

(70) *Ibid.*,

(71) Mercè Vidal, op. cit., p.13.

(72) Joaquín Folch i Torres, “Pintures i dibuixos d’en Cels Lagar a les Galeries Laietanes”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10-10-1916.

(73) *Ibid.*,

(74) Vid., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p.146.

(75) M.C. (Martí Casanovas), “Arts Plastiques: Crónica”, *La Revista*, Barcelona, 30-10-1916.

(76) Narciso Alba, *Lagar y la Escuela de París*, Diputación de Salamanca, Varona, 1991, pp. 48 y 49.

(77) Xavier Montsalvatge, *Terres de Gestes i de Bentat Girona*, Girona, Dalmau Carals, 1917, p. 96.

(78) *Ibid.*, p. 95.

(79) *Ibid.*,

(80) VV.AA., *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, op. cit., p. 458.

(81) *Ibid.*,

(82) Su paradero desconocido nos obliga a partir del último dato que se conoce de la obra que fue en 1965, cuando se realiza la subasta pública “Atelier Celso Lagar”, en el Guardamuebles de la Prefectura de Sena, rue d’Alésia, 14, París.

(83) Erróneamente hoy en día esta obra se fecha en 1914, en Narciso Alba, *Lagar*, op. cit., p.58.

(84) Celso Lagar, “El renacimiento del arte después del cubismo”, op. cit.,

(85) *Ibíd.*,

(86) Catálogo *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, London, june-july 1965.

(87) Es muy probable que dicha obra correspondiera con la ilustración que publicaba la revista *Vell i Nou*, en octubre de 1916, bajo el título *Marina*.

(88) Romá Jori, “Una exposició: Cels Lagar, pintor ‘fauve’”, op. cit.,

(89) F., “Celso Lagar”, *El Progreso*, Barcelona, 4-10-1916.

(90) Narciso Alba, *Celso Lagar, Aquel maldito de Montparsi*, op cit., p.28.

(91) Ramón Gómez de la Serna; *Cosas de Pombo*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1976, pp. 8 y 18.

(92) Ramón Gómez de la Serna, *La Sagrada cripta de Pombo*, Tomo II, Madrid, Imprenta G. Hernández y Galo Sáiz, h. 1926, p.383.

(93) *Ibíd.*,

(94) Anónimo, “El ‘Salón’ del Círculo”, *El Universo*, Madrid, 20-11-1916.

(95) Los intelectuales se convierten en la voz capaz de captar y difundir los problemas del país; para ellos, el mal de España estaba “*por encima de la injusticia social y de la falsificación del sufragio - la incultura, el desinterés secular para los problemas del espíritu, las cerriles raíces celtibéricas de nuestras costumbres*”. José Carlos Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, p. 148.

(96) En 1915, como ya sabemos, se funda la revista *España* por Ortega y Gasset quien se rodea de grandes personalidades como Ramón Pérez de Ayala, Luis de Zulueta, Eugenio d’Ors, Ramiro de Maeztu... que les convierte en sus redactores. La revista nacía “*del enojo y la esperanza, pareja española*” (Anónimo, *España*, Madrid, 26-1-1915) aunque, ya en 1916, la radicalidad de la publicación provoca un cambio de dirección, desde entonces, a cargo de Luis Araquistáin.

(97) Vid., Apartado V. Arte y Política en España durante la Primera Guerra Mundial: La Exposición de Legionarios de 1917.

(98) Vid., Capítulo III. 2. Artistas procedentes de Hispanoamérica.

(99) José Blanco Coris, “Exposición Celso Lagar”, *Heraldo de Madrid*, 11-3-1917.

(100) Respecto al comentario anterior de José Blanco Coris en *Heraldo de Madrid*, destacamos quizá la única alusión durante su etapa en España (1915-1919) que el diario independiente de Miróbriga, *Avante* le asignó. Su autor, bajo el seudónimo El Charro del

Tamboril, defendía el arte académico de Celso Lagar: *“Yo sólo sé que Lagar es muy joven, que se fue muy joven a París y que entre muchas cosas buenas (como la ‘transigencia’) ha traído una mala: la ‘pose’... Cuando nuestro paisano pierda esa afectación (que le perjudica hasta en el ‘acento’) entonces hablaremos del arte de nuestro artista; por ahora, es suficiente decir que cuando marchó a París, frecuentaba ya el ‘Círculo de Bellas Artes’ y pude comprobar que dibujaba maravillosamente ‘dentro de lo académico’; hoy dibuja Lagar ‘cuanto quiere’ mejor que algunos besugos de segunda medalla...”*, en *Avante*, Ciudad Rodrigo, 31-3-1917.

(101) Gabriel García Maroto al hablar de la pintura de 1912 comenta al respecto:

“Como otras veces vinieron los poetas, vienen de la Francia los pintores; y si no sus obras son sus influencias como si no las coplas de antaño fueron sus rapsodias las que nosotros sentimos y admiramos.

*Cubistas, futuristas y otros sistemas de pintura que incubó el snobismo parisién dejándose sentir un día en la bella Ciudad Condal pero pronto repelidos por ambiente tomaron a Montmartre, donde nacieron para seguir la vida triste del desequilibrado que a su dolor diario tiene que añadir la fatal soledad del incomprendido... Se imponen, por tanto, los renacentistas, con su arte sereno; siguen su retroceso espiritual los luminicos naturalistas; nacen los inquietos, pasan los arbitrarios, y en el arte español que de tumbo en tumbo hacía olvidar su gentilicia historia, pone el renacimiento actual un florón áureo, que lleno de esperanzas a los buenos, y marca un punto alto en la vida”, en “Los inquietos, los renacentistas, los luminicos, los arbitrarios”, *El Año Artístico*, Madrid, Imprenta de José Fernández Arias, 1913, pp. 22-23.*

(102) José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915. Las ilustraciones eran de Mac-Delmarie, *Paso de una batería de Artillería*, de Gino Severini, *Avance de cosacos* y de Humberto Boccioni, *Carga de Caballería*. Más tarde, Federico Giolli publicaría otro artículo dedicado a “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid,

28-8-1914 con ilustraciones de Severini, *Dinamismo del 'Baile Tabarin'*, Russolo, *Síntesis de los movimientos de una mujer*, (1912, Óleo sobre tela, 86 x 65 cm, Musée de Grenoble) Carrà, *Funerales de un anarquista* (obra presentada en la muestra de febrero de 1912 en la Galería Berheim Jeune de París. Óleo sobre tela, 198,7 x 259,1 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York.), Boccioni, *Las despedida (estados del alma)*, (también se reunió en la Galería Berheim Jeune de París en 1912) y dos esculturas de éste último, *Cabeza, luz y casa* (1912, 14'6 x 11,9 cm, Colección Particular) y *Formas de continuidad en el espacio* (1913, 16,5 x 12,2 cm, Colección Particular).

(103) José Blanco Coris, “Exposición Celso Lagar”, op, cit.,

(104) José García Mercadal, “Exposición Celso Lagar”, *La Correspondencia de España*, 13-3-1917.

(105) Luis Oteyza, “Exposición Celso Lagar”, *El Liberal*, Madrid, 15-3-1917.

(106) *Ibíd.*,

(107) Ballesteros de Martos, “Exposición Celso Lagar”, *La Mañana*, Madrid, 16-3-1917.

(108) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Celso Lagar”, *El Día*, Madrid, 17-3-1917.

(109) Juan de la Encina, "Exposición Lagar", *España*, Madrid, 22-3-1917.

(110) *Ibid.*,

(111) *Ibid.*,

(112) Federico García Sanchiz, "Celso Lagar", *La Nación*, Madrid, 13-3-1917.

(113) Luis Oteyza, "Exposición Celso Lagar", *op. cit.*,

(114) Bajo el anonimato de este artículo se comentaba la Exposición de Celso Lagar en Barcelona: *"En Cels Lagar exposà a Barcelona i triomfà a Barcelona. L'art d'En Lagar, pintor de Castella, té ben poc de castellà. Castella conreva sols un art pintoresc anecdotisme. En Lagar és el plè dins les modernes tendències. En la seva pintura hi ha una constant inquietud per la recerca de les estructures.*

*Ara a Madrid En Lagar ha exposat i ha triomfat sorollament. Els comentaris a la seva obra han estat llargs i alguns d'ells indiquen una manca de preparació, per les novelles corrents de l'art. L'obra d'En Lagar de totes faisons, si no ha sigut totalment compresa, ha tingut la virtut d'interessar profundament. Bona cosa és que a Madrid comencin a enterar-se de lo que és art modern. Pesa sobre ells una cosa terrible: 'El Museo de Arte Moderno' ". Anónimo, "Ecos", *El Poble Català*, Barcelona, 1-4-1917.*

(115) Luis Oteyza, "Exposición Celso Lagar", *El Liberal*, Madrid, 15-3-1917.

(116) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Celso Lagar”, *El Día*, Madrid, 17-3-1917.

(117) Ballesteros de Martos, “Exposición Celso Lagar”, *La Mañana*, Madrid, 16-3-1917.

(118) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Celso Lagar”, op. cit.,

(119) Al respecto, el mismo crítico escribía: *“No puede olvidarse, además, ante sus cuadros, que el autor es escultor, y tal vez sin quererlo, aunque me inclino a creer que voluntariamente, hay en ellos algo del escultor siempre, sobre todo en el ropaje de las figuras, que tiende invariablemente al modelado de los cuerpos, en vez de vivir su propia vida”*. Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Celso Lagar”, op. cit.,

(120) Luis de Oteyza, “Exposición Lagar”, op. cit.,

(121) Vizconde Lazcano, “Celso Lagar”, *Alfar*, nº 58, Madrid, junio de 1926.

(122) Luis Oteyza, “Exposición Lagar”, op. cit.,

(123) Antonio de Hoyos y Vinent, “Exposición Lagar”, op. cit.,

(124) Antonio de Hoyos y Vinent, “Por tierras de renovación. El arte nuevo”, *El Día*, Madrid, 2-2-1918.

(125) Luis Oteyza, “Exposición Lagar”, op. cit.,

VI.5. EL PLANISMO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO CATALÁN (II)

Tras la Exposición en la Galería General de Arte Moderno, a primeros de abril Celso Lagar vuelve a intervenir en otro acto público de carácter benéfico. Si el primero había sido a favor de los legionarios españoles que luchaban en el frente francés, ahora se trataba de construir “*varios puestos de periódicos servidos por ciegos y proceder a la apertura de un bazar en donde se vendan los objetos que aquéllos puedan hacer*” (1). Para ello, la Comisión organizadora formada por algunas damas aristócratas como su directora, la Marquesa de Argüesa, había proyectado una tómbola, compuesta de cuadros, dibujos, esculturas, obras musicales y libros, para lo cual había pedido ayuda todos los artistas e intelectuales. En esta Exposición se recibieron cuadros y dibujos de Antequera, Valentín y Ramón Zubiaurre, López Mezquita, Benedito, Bagaria, Milada Sindlerova, Romero de Torres, Bartolozzi, Salaberria, Bujados, Güel, Mir, Sotomayor, miss Cofreland, Anasagasti, Ochoa, Betina Jacometti, Máximo Ramos, Miss Harvey, Penagos, González de la Serna, Zamora, Ricardo Baroja, Aida de Uribe y Franco; esculturas de Inurria, Julio Antonio, Benlliure y Juan Cristóbal; objetos de arte de Isolina Gallego, Cecilia y Julia Arrizabalaga, María del Pilar, José Alcoberro, Lafora y Carmen Baroja; obras musicales de Pérez Casas, Pedrel, P. Otaño, Chapí y Benedicto, y libros de Azorín, Ortega y Gasset, Pío Baroja, Francés, Díez Canedo, Ramírez Angel, Unamuno, Zozaya, Ramiro de Maeztu, Ramón Gómez de la Serna, Carmen de Burgos, Miró, Guimerá, Ghiraldo, Salaberria, Cristóbal de Castro, Valle-Inclán, Cansinos Assens y J. Grau (2).

Además, se anunciaron conferencias para el acto social de Francisco Bergamín, José Ortega y Gasset, Miguel Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Cristóbal de Castro, Ramón Pérez de Ayala y Jacinto Benavente; conciertos de Rubinstein, Segovia, Arriola, Abreu, López Debesa, Carmen Antón e Ignacio Tabuyo; lecturas de Catalina Bárcena y Adela Carbone, y una danza de Tórtola Valencia (3). Como se puede observar, ante este problema social van a participar, junto a Celso Lagar, gran número de personalidades de la actualidad artística como los extranjeros Alberto Castellanos, Mileda Sindlerova o Betina Jacometti, el futuro encabezador de la Escuela de París, Ismael González de la Serna, los hermanos Zubiaurre, Zuloaga, Echevarría, Iturrino, Cabanas Oteiza, el teórico del ultraísmo madrileño Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna, José Francés, Unamuno, Pío Baroja, Valle Inclán, Ortega y Gasset, etc.(4).

En paralelo, Lagar se traslada de nuevo a Barcelona para realizar su segunda Exposición individual en las galerías Layetanas durante los meses de mayo y junio. El ambiente barcelonés desde la primera presentación pública del artista salmantino en 1915 había cambiado mucho. La aparición de artistas europeos huidos de la guerra había favorecido el carácter internacional de la ciudad (5), situándola en uno de los puntos más importantes, en los que confluía el arte de vanguardia (6). Sin embargo, antes de la nueva presentación pública de Celso Lagar en Barcelona, tienen lugar dos exposiciones de gran interés que demuestran que el planismo no fue una mera manifestación sino que como tendencia vanguardista se integró en España al lado de otros lenguajes conocidos como el cezannismo, el cubismo o el futurismo y que, además, a pesar de su breve periodo de vida, dos años, comienza a influir en otros artistas más jóvenes, encontrándose las referencias más claras en las composiciones de José de Togores.

Estas muestras fueron la individual de la artista rusa Hélène Grunhoff y la del mencionado José de Togores. En la primera, realizada en las Galerías Dalmau en marzo de 1917, en donde la artista presentó sus nuevas producciones cargadas de una gran fantasía. En relación a estas obras Vallescá aludía al planismo: *"Por encima de estas tendencias cubistas, futuristas, planistas, tal vez simbolista también... son la confusa expresión de un arte puramente imaginativo, que acaso llegue a alcanzar más profunda elocuencia y mayor fuerza plástica que las que ahora sustenta con sus rebeldes armonías de color y su sentido decorativo"* (7).

Y, la segunda, a cargo de José de Togores, cuya primera Exposición individual se inauguraba en el Salón de *La Publicidad* durante el mes de abril; la orientación de su arte se pone en relación con una estructuración cezanniana y, a vez, con las obras de Sunyer, Otto Weber y Celso Lagar. El primero, como símbolo del noucentisme, el segundo, por su búsqueda de la modernidad de su tiempo, obras que habían podido ver recientemente en las Galerías Dalmau y, el tercero, quizá por representar ambas cosas, su filiación al noucentisme a través de sus temas y su inquietud por el arte de vanguardia, principalmente en una interpretación personal de los principios de Cézanne, del fauvismo, del cubismo y del futurismo:

"Fluctua al mateix temps entre tres homes distints: En Sunyer, En Weber i En Lagar, i aixó, al nostre entendre, es un gros defecte i al mateix temps, una cosa que ens demostra tot l'extraordinari de la seva habilitat transformista. El dia, doncs, en que aquesta habilitat pugni servir a En Togores per expressar el propi, tindrem un admirable pintor de més. Però ara la seva obra es de reflecte i es per això que sembla que ell pinte més aviat perquè ha vist pintar que per una profunda necessitat espiritual.

Així i tot Togores demostra tener una sensibilitat gens comuna i no es aventurars-se esperar d'ell que es guany l'indpendencia que mereix, i en ella trobi els matisos de la seva veritable personalitat" (8).

Además de estos datos, se suman los ecos publicados por *El Poble Català*. Este diario consideraba a Celso Lagar como el iniciador de un renacimiento en las artes plásticas madrileñas. Remitiendo a la celebración en Madrid de su anterior Exposición, en la Galería de Arte Moderno, le definía como un “artista libre”, sin ataduras academicistas, y el suyo como uno de los caminos artísticos más propicios para iniciar el cambio en las artes. Desde Barcelona, se advertía que la presentación pública de artistas con tendencias modernas era la base principal para iniciar una renovación artística:

“A Madrid sembla que l’art comença a anar per bons camins. Molts artistes intenten ja lliberar-se de l’academicisme pintoresc que ha aclaparat la pintura i la escultura castellana.

El nom d’En Cels Lagar ja es nunci d’un bell ressorgiment.

Ara es tracta, a Madrid de celebrar Exposició d’artistes lliures. L’idea que presideix aquesta manifestació artística mereix-no cal dir-ho totes les simpaties” (9).

A propósito de ésta muestra en las Galerías Layetanas de 1917, también en el mismo diario, Florian, seudónimo de Vicenç Solé de Sojo, poeta, abogado y crítico de arte (10) dedicaría unas notas a Celso Lagar. Considerado como seguidor de lenguajes vanguardistas, el crítico apoyaba la dedicación del artista a la investigación pero criticaba su falta de personalidad y su dependencia de otros artistas como Otton Friesz y Vives Appy, pintores ambos que el crítico había podido ver en la Exposición de Arte Francés celebrada en junio de 1917, en donde presentaron dos obras cada uno en la sección de pintura del Salón de Otoño; el primero, con el nº 752 *Chemin du puits cassis* y con el nº 753 *La Fontaine a Guarda Portugal* y, el segundo, con el nº 844 *La Provance* y con el nº 845 *La Provence*.

“La seva obra és varia i revela un esforçes l’obtenció de una personalitat, més que una personalitat assolidaja. A voltes En Lagar a base de simplicisme, sintetitzacions, a voltes

ultracezanneja com un Friesz o un Vives Appy, a voltes sembla seguir, els passos de les primeres tendències cubistes, d'En Picasso particularmente...

En Cels Lagar té de l'art una idea noble i austera. La seva obra revela un esforç beu lloable, que serà més fecund encara si en comptes de cercar una personalitat per l'adaptació de les noves teories estètiques, la cerca, sense abandonar però la seva sana orientació actual, dins del seu mateix temperament, dins la seva visió de les coses..." (11).

Coincidiendo, pues, con la muestra de José de Togores, Lagar inauguraba al lado de su esposa, Hortensia Begue (12), su segunda exhibición en las Galerías Layetanas las cuales, además, recibían las obras de otros artistas catalanes, Oleguer Junyent y Xavier Nogués, y las del vasco Francisco Iturrino con numerosos cuadros de temática taurina. Esta muestra sería uno de los primeros contactos de Lagar con el artista vasco varios meses antes de lo que afirma Pilar Mur (13), quien defiende la fecha de 1918, cuando ambos volverían a participar en colectivo con la asociación de Les Arts i els Artistes, iniciándose una relación que llevaría a Lagar a tierras bilbaínas.

Una de las notas más sobresalientes de esta muestra fueron los comentarios críticos al arte de Lagar. Empezando por los de Joan Sacs, quien le había elogiado con anterioridad en su exhibición de 1916, también en las Galerías Layetanas, por su fauvismo pero a la vez que le advertía sobre su futura evolución. Ahora, Sacs se mostraba mucho más crítico, el artista ya no era el feroz fauve salmantino como Oton Friesz, Hayden o Camion porque, entre otras cosas, su obra pictórica había cambiado. Sacs observaba tres tendencias bien diferenciadas en su arte: la plana, la cubista y la fauvista, lenguajes que para el crítico eran imposibles de conjugarse en uno. Su fauvismo no era el de obras anteriores, y se observaba una mayor inclinación hacia el arte cubista, al arte "cerebral" que le gustaba tan poco, porque para él no era el mejor camino para la

pintura de Lagar ni para la de nadie, por su tendencia a la abstracción. Pero el concepto de este arte partía del suyo propio, Feliu Elías pintor, quien en marzo de 1916, había realizado una muestra en las Galerías Layetanas de algunos de sus cuadros realizados durante 1912-1916. Feliu Elías mostraba el lado más objetivista de su obra; como escribe Francesc Fontbona *“Apa declara explícitamente buscar, y así lo escribe, con mayúsculas, el Realismo “que es la santidad de las artes corpóreas y su mayor fuente de poesía” (14). Feliu Elías pintor, conocedor de las técnicas pictóricas del momento acusaba a Lagar de su “indecisión entre la pintura objetiva y subjetiva”, concepto que Elías tenía muy claro incluso en su técnica: “la pincelada paralela repetida que va conformando las formas de representar a modo de tapicería” (15).*

Joan Sacs, crítico, insistió en la vuelta a su primer fauvismo, propuesta más cercana al realismo objetivo más racional, moderna y bajo el modelo cezanniano, principales postulados que él mismo defendía: *“Siempre en progreso. Desde sus primeras pinturas, ejecutadas al llegar de París, hasta las de ahora media una transición hacia la construcción y la intensificación del paisaje. Este su peculiar descuido o abocetamiento que ‘Fauvismo’ francés mal asimilado le sugerirá al principio, se halla hoy atenuado o, si se quiere, acentuado hacia aquel constructivismo y aquella lógica pictórica que forman el alma de la plasticidad pictural y que están a las antípodas del abocetamiento infantil y bárbaro de entonces. El buen sentido del arte catalán -arte que, si bien se interesa por todo lo nuevo, también quiere contrastarlo, disecarlo y explicarlo todo- ha influido indudablemente sobre el irreflexivo entusiasmo que en su debut sintió este fogoso castellano.*

Pero parece como que Lagar tenga necesidad de veleidades, de manera que ahora abandona el ‘fauvismo’ excesivamente gratuito de un principio para profundizar en el verdadero ‘fauvismo’ de ahora, va y se enamora de un pésimo y fas cubismo que le priva el paso y lo practica con temeraria asiduidad, como si dudara en iguales proporciones entre la pintura objetiva y la subjetiva; lo que, serenamente considerado, se verá como imposible.

La pintura de hoy del señor Lagar se muestra en rigor fuertemente, excesivamente, en tres tendencias: la tendencia plana o infantilista de sus debuts, el cubismo y el 'fauvismo'. Eso no puede ser; bajo el punto de vista de la sinceridad, es un imposible. Cuál de las tres tendencias debiera elegir el pintor, él lo sabrá; y si no lo sabe, lo sentirá mucho. Pero tal vez una indicación de ruta sea la mayor elocuencia y fuerza logradas con el realismo objetivamente sucinto de los pintores llamados 'fauves' " (16).

Los comentarios de Joan Sacs prevalecen, incluso, de manera indirecta en la revista *Vell i Nou*. Esta publicación había cambiado de dirección en 1917, y su consejo de redacción pasó a manos de Feliu Elías quien, siguiendo sus propias interpretaciones artísticas rompió, según Ricard Mas, "*el equilibrio entre arte antiguo y moderno*" (17), de tal manera que el planismo de Lagar fue objeto de nuevos comentarios negativos en donde se juzgaban unas composiciones retorcidas en su forma y color (18).

Otro de los comentarios críticos a la Exposición de Lagar fue el de Antonio Vallescá, quien desde *El Liberal* exponía una de las mejores aproximaciones al planismo partiendo de la definición que dio Lagar, en la que el sentimiento, el color, la forma y el volumen son los componentes de su arte planista. El crítico define su lenguaje a partir de una doble intervención; la objetiva, en la que participa un sentimiento hacia la naturaleza y el color, y subjetiva, inspirada en tendencias vanguardistas donde sus principales elementos son la planitud geométrica de sus formas. Ambas, la objetiva y la subjetiva, conviven en el planismo (19).

A estas interpretaciones sobre el planismo de Lagar se sumaron otras, como la de José A. Homs, crítico de la *Gaceta de Cataluña*, quien consideraba su arte como un notable esfuerzo a tener en cuenta en otros artistas que también hacían lo mismo habiendo realizado, anteriormente, otro tipo de pintura. Uno de los casos más acusados

era el de Joaquín Torres García, quien desde su fracaso ante las críticas provocadas por sus pinturas murales en el Salón de San Jorge se decantó por la búsqueda de un lenguaje vanguardista; su reacción contra la Diputación de la Generalitat se formalizó presentando tres muestras paralelas en diciembre de 1917; una en el diario *La Publicidad*, otra en las Galerías Layetanas y la última en la Sala Dalmau al lado de Rafael Barradas, entrando en la escena pública del arte vanguardista en Barcelona (20).

“Llama este pintor la atención enseguida por la orientación moderna de sus lienzos, ya muy marcada en su anterior exhibición.

Su labor está hecha con tal emoción, tanta fe y tan honradamente en el sentido de despreciar los efectos y éxitos fáciles, que a pesar de público a esa orientación (ya corriente en los franceses), no puede menos que sentir respeto por un pintar que si no es un fin al menos es un camino para resultados futuros.

Máxime cuando varios artistas lo cultivan habiéndose dedicado antes a otros géneros con general aplauso” (21).

A propósito de la anterior exhibición madrileña en la Galería General de Arte Moderno (en marzo) y de ésta misma en las Layetanas, el planismo de Lagar era uno de los alegatos más habituales en los círculos artísticos de Barcelona y Madrid. Cortina Giner llamaba la atención del crítico madrileño de *El Liberal*, Luis Oteyza, quien había realizado unos comentarios muy negativos al planismo denominándolo, como vimos anteriormente, como una “escuela tomapelista”. Para Cortina Giner se imponía por encima de todos aquellos juicios de valor que el arte catalán era capaz, a diferencia del madrileño, de estudiar, calificar y aceptar un arte dedicado a la investigación, cuyo ejemplo más claro había sido la acogida de la reciente Exposición de Arte Francés (abril de 1917) donde las principales asociaciones galas, el Salon des Artistes Français, el Salon de la Société Nationale des Beaux Arts y el Salon d’Automne, habían exhibido las obras

de grandes artistas de vanguardia: Henri Matisse, A. Marquet, Rouaul, Signac, Cézanne, Degas, Gauguin, Manet, Renoir, Pissarro, Seurat, Rodin, La Fresnalle, Otton Friesz, etc. (22).

Otra de las interpretaciones sobre el arte planista que presentaba Lagar en las Galerías Layetanas fue la del poeta catalán Eduard M. Puig, seudónimo de J. Folguera (23) quien, al igual que muchos otros formados en el noucentisme, dirigieron sus miradas a la vanguardia. En este mismo año, Folguera traducirá a poetas futuristas italianos y cubistas franceses, al tiempo que colabora en *La Revista* y se detiene en el arte de Lagar, diferenciando dos conceptos en su pintura, el primero, constituido por los colores del fauvismo, y el segundo, una visión plana de los objetos:

“Entre el Lagar simplemente fauve y el Lagar artificioso de una nueva teoría más, preferimos el primero, que es ingenuo, intenso a su manera y mucho más justo traductor de la aridez castellana, aún con sus reminiscencias de la interpretación que del mundo antillano nos hizo Gauguin” (24).

VI.5.1. DE UN ENEMIC DEL POBLE A TROÇOS

Tras la Exposición en las Galerías Layetanas Celso Lagar, inmerso en el ambiente catalán, participa por tercera vez en la ilustración de revistas. Como hemos visto, la primera fue en la revista gerundense *Cultura* (abril de 1915), poco después en la *Revista Nova* con tres intervenciones, en junio, julio y noviembre de 1916 y, ahora, en junio de 1917, en la recién inaugurada revista *Un Enemic del Poble*.

Aparecida el 1 de marzo de 1917, bajo el perturbador subtítulo *Fulla de subversió espiritual* que indicaba los caminos que tomaría la revista. Su redacción estaba dirigida por Joan Salvat Papasseit, poeta que guiaría, también, otras revistas como *Arc*

Voltaic y la ultraísta *Proa*, además de escribir numerosos poemas de índole futurista como el publicado en *Un Enemic del Poble*, “Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest futurista” o “Poemes en ondes hertzianes”, “L’irradiador del port y les gavines” y “El poema de la rosa als llavis”, todos ellos con claras referencias al futurismo y a sus temas como el maquinismo, la ciudad, etc.

Éste había comenzado su trayectoria literaria en 1914 aunque sería poco después, como han coincidido muchos historiadores, cuando comience sus contactos con Torres García y Rafael Barradas, quienes le influirían en una nueva lucha poética basada en el futurismo. Queda en incognita el papel de otro artista que también conocía el futurismo y era amigo de ambos artistas: Celso Lagar, si bien uno de los primeros contactos de Salvat Papasseit con Lagar se remontan a un nexo en común, el de Rafael Barradas. Según Torres García, fue el mismo Barradas quien se presentó de visita en varias ocasiones, una con Celso Lagar y su esposa y otra con Salvat Papasseit (25). Otra relación más probable entre ambos fue a través de las propias Galerías Layetanas. Allí, Lagar había expuesto dos veces y en ese mismo lugar, en el subterráneo del edificio se encontraba la sección de la librería y la editorial de Santiago Segura, promotor de las Galerías Layetanas, que había encargado a Joan Salvat Papasseit la dirección de la librería donde se podían encontrar entre otras las revistas europeas de vanguardias como *Nord-Sud* o *Valori Plastici* (26). Si los orígenes de estos acercamientos no se produjeron en 1916 cuando tuvo lugar su primera exhibición en Layetanas, sí se crearon en la segunda muestra de mayo-junio de 1917, fecha que coincide, justamente, con la intervención de Lagar en *Un Enemic del Poble*.

Los primeros números de la revista tienen connotaciones regeneracionistas con alusiones a Aleix Maximovich Pieschkof (Gorki), Maurice Maeterlinck o Ibsen. La radicalidad de la publicación se muestra, incluso, en su primer número, cuya fecha esta sublimada por el título “III de la Era del Crim” aludiendo a la guerra europea y a su particular causa revolucionaria en apoyo a la reciente liberación de la Rusia bolchevique (27).

Pero esa radicalidad de *Un Enemic del Poble* no es solamente política sino también literaria y artística. En el campo de la literatura cabe destacar el primer poema de Joan Salvat Papasseit “Columna vertebral: Sageta foc”, inspirado en el futurismo y los primeros postulados del evolucionismo de Torres García, así como los trabajos de Josep M. Sucre, Ramón de la Serna, Joan Pérez Jorba, Josep Carbonell o Joaquim Folguera. En el terreno artístico destacan los dos dibujos de Celso Lagar, los vibracionistas de Rafael Barradas, además de los de Alfred Sisquella, Daniel Guardiola, Josep Obiols, Rafael Benet, Iturrino, Josep Aragay, Pablo Gargallo, Sunyer, etc.

En junio de 1917, en el nº 3 de *Un Enemic del Poble*, se publica uno de los dibujos más radicales del planismo de Celso Lagar. En la página dos de la revista aparecía en su parte inferior, bajo el título “dibujo planista”, una composición que se enfrentaba con otra, la de Torres García situada en la parte superior de la hoja. No se trataba de una simple coincidencia la aparición de ambos dibujos en la misma página sino, más bien, de la presentación de un nuevo lenguaje pictórico, el de Torres García, al lado de otro ya conocido por el público catalán, el planismo de Celso Lagar. Aunque a primera vista estos dibujos nos parecen diferentes hay numerosas connotaciones iguales que indican una relación en común.



Celso Lagar. *Composición planista*
(*Un enemic del poble*, Barcelona, 3-6-1917)

Si bien el primero parte de una búsqueda estética en la confusión alcanzando, según Schaeffer, “la síntesis mediante una división ortogonal” (28), el dibujo de Lagar practica algo muy semejante pero en la indagación de su planismo, palabra que inscribe en la parte inferior derecha de su dibujo, al tiempo que la tacha con una línea recta y a su vez la decora con líneas curvas, elementos principales de su lenguaje, que dan una sensación más caótica.



Joaquín Torres-García. Dibujo, 1917

En ambos dibujos se puede observar una parecida división estructural. Torres García utiliza el cuadrado y el rectángulo para fraccionar la composición mientras que Lagar aún pudiendo seccionar visualmente su obra en seis cuadrados, no utiliza estas delimitaciones lineales de Torres García, y construye su obra a través de graves zigszas, líneas rectas que se cortan y formas circulares que limitan pequeños espacios planos, siguiendo un cierto esquematismo cubista.



Rafael Barradas, *El tranvía 56* (1917)
(*Un enemic del poble*, Barcelona, 7-11-1917)

La temática de la obra lagariana es una constante en sus obras planistas, en donde se encuentran elementos de la vida moderna, rótulos, ruedas, escaleras, casas, fábricas, números... pero también componentes de sus obras fauves como bodegones, jarrones con flores, manzanas, formas en damero, etc. que se distribuyen a través de planos, líneas y sombras. Estas mismas piezas las podemos detectar en el dibujo de Torres García, la rueda, la división en damero, los números, las casas, o la escalera, pero, también se verán

coincidiendo en esta misma época, en las obras de Rafael Barradas como en *El tranvía* 56 (1917) publicado en *Un Enemic del Poble* o en *Bonanitingui* (1917), (Tinta sobre papel, 22 x 30'5 cm, Colección Jorge Castillo, Montevideo); éstos nos aproximan, también, a los primeros dibujos publicados de Miró, como el de la revista *Trossos*, (nº 4, marzo de 1918) del que hablaremos más adelante.

Nos encontramos con un lenguaje muy parecido en una misma época, 1917, cuando tres artistas investigan un mismo camino pero desde sus propuestas personales. El contacto entre éstos, Lagar, Torres y Barradas se verifica también en la correspondencia Torres García - Barradas, estudiada por Pilar García Sedas (29). En especial, destaca una tarjeta postal fechada el 14 de noviembre de 1918, escrita por Rafael Barradas y Celso Lagar dedicada a Torres García, a propósito de la Exposición de Lagar en el Ateneo madrileño. Allí, Lagar anima a Torres García por la lucha de unos principios en común:

"Querido Torres:

Dos líneas para saludarle, aquí estamos CAFÉ COLONIAL.

- EXPOSICIÓN LAGAR - ATENEO-

Nota: no me escriba hasta que le mande mi nueva dirección. Barradas.

Le saludo y quiero que Ud. siga trabajando por la causa que todos luchamos. Celso Lagar" (30).

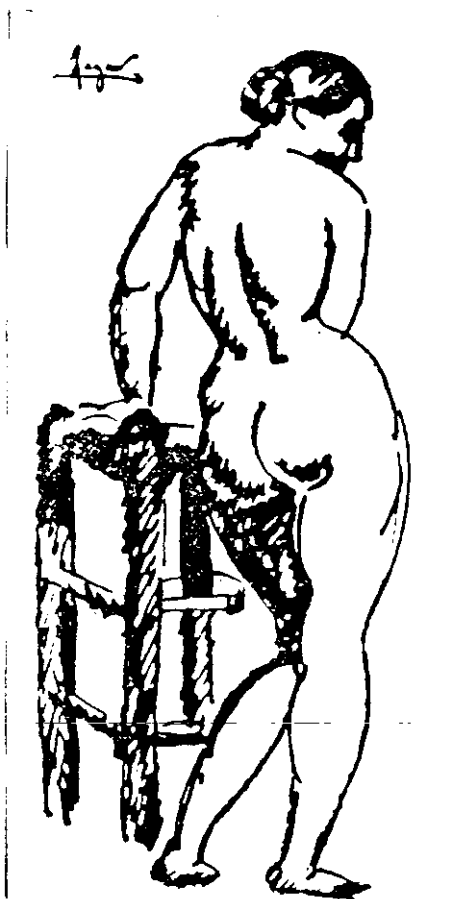
De estas escasas letras se advierte un frente artístico común que debió de comenzar en tierras catalanas desde sus inicios hacia un arte nuevo, su evolucionismo, cuya primera muestra fue la conferencia en las Galerías Dalmau, el 22 de febrero de

1917; por desgracia, esta relación Torres-Lagar se rompería, poco tiempo más tarde, cuando Lagar estaba en Madrid.

La siguiente y última intervención de Celso Lagar en la revista *Un Enemic del Poble* se produce en la segunda serie de la revista, en octubre de 1918, correspondiente al nº 14. Lagar mantiene algunas de las notas que caracterizan a sus primeros dibujos de filiación noucentista (31) carácter que reflejan dibujos de esta segunda serie en donde participan J. Sunyer, Xavier Nogués, Josep Aragay, Torres García, Magí Cassanyes... Esta ilustración también está relacionada con otros dibujos de esta misma época como *Las Bañistas* (Aguada sobre papel, 30 x 25 cm, Colección particular, París) en donde se advierte la misma influencia, incluso, se puede hablar de la de Manolo Hugué cuyos contactos se pueden encontrar en la Exposición de Barcelona con la asociación Les Arts i els Artistes en mayo de 1918 en donde también expondrá Lagar.

En consecuencia, el artista continúa adscribiéndose en *Un Enemic del Poble* a las dos poéticas que practica, la vanguardista, encarnada en su composición planista, y la noucentista, representada en este apunte de un desnudo de mujer apoyada sobre una banqueta. Lagar se incluye dentro de ese conjunto de artistas catalanes que están coincidiendo en aquellos momentos con las formas nuevas del noucentisme: Daniel Guardiola, D. Carles, Jaime Guardia, Rafael Benet, Josep Aragay, Joaquín Sunyer, pero sobre todo con Francesc Vayreda y Jaime Guardia. El primero, formado en la Escuela de Bellas Artes de Olot y en la Academia Galí de Barcelona e influido por la obra de Cézanne realizará una pintura esquemática en figuras y paisajes. Ahora, en su intervención en esta revista, la similitud de su dibujo de mujer publicado en el nº 10

(enero de 1918), fácilmente puede confundirse con el ilustrado por Lagar, su postura y la posición de sus manos recuerda a los dibujos del salmantino, influido por Modigliani, en los que la figura levanta sus brazos como si sujetara algún peso.



Celso Lagar. Desnudo
(*Un enemic del poble*, Barcelona, 14-10-1918)

El segundo es Jaime Guardia i Esturi, según José María Garrut "*fue Celso Lagar quien le dio el empujón para que expusiera en las Galerías Layetanas en 1918; luego, con el grupo de Les Arts i els Artistes*" (32), será en Les Arts i els Artistes donde participe junto a otros artistas, entre ellos, Celso Lagar. No sería difícil intuir la relación de Lagar con estos

artistas. Su pintura, con una trayectoria cézanniana bajo la mirada de una estructuración geométrica y unos colores fauve, son también algunas de las claves de estos artistas catalanes que como Jaime Guardia, realizaban composiciones semejantes, de ellas podemos destacar las publicadas por Rafael Benet en su monografía al artista, *Cavaller gallant (temple)*, de 1916 o *Sortita del Bany (temple)*, de 1918 (33).

Durante el año 1917, otra de las participaciones de Lagar como ilustrador fue en la recién aparecida revista *Troços*. Aparte del número cero, publicado en marzo de 1917, aunque su portada apuntaba el año 1916, aparecieron sólo tres números bajo la dirección de Josep Maria Junoy y, posteriormente, dos más, a partir de marzo de 1918, conducidos por J.V. Foix, bajo el título *Trossos*. Los principales postulados de la revista, bajo la dirección de Junoy, llevaban el lema de “Profesión de fe preliminar: Vive la France” indicando el carácter moderno que pretendía seguir la publicación.

La revista aspiraba a ser un órgano capaz de transmitir la manera de entender el espíritu moderno. Josep Maria Junoy intentó desde el principio introducir en Cataluña las diferentes formas de vanguardia que concebían en aquellos momentos la poesía y el arte. Los textos franceses e italianos hablaban ya de las realizaciones de los movimientos vanguardistas. En España la escasez de revistas dedicadas únicamente al arte de vanguardia dieron como consecuencia la unión de las artes plásticas a los diversos grupos literarios y culturales. De esta manera Junoy, al igual que Salvat Papasseit, intentarán dar una información gráfica y escrita de las alternativas plásticas, a base de dibujos, grabados y poemas.

Los contactos con el futurismo y el cubismo eran ya un hecho consumado desde 1909 con la publicación de los manifiestos futuristas y, en 1912, con la Exposición de

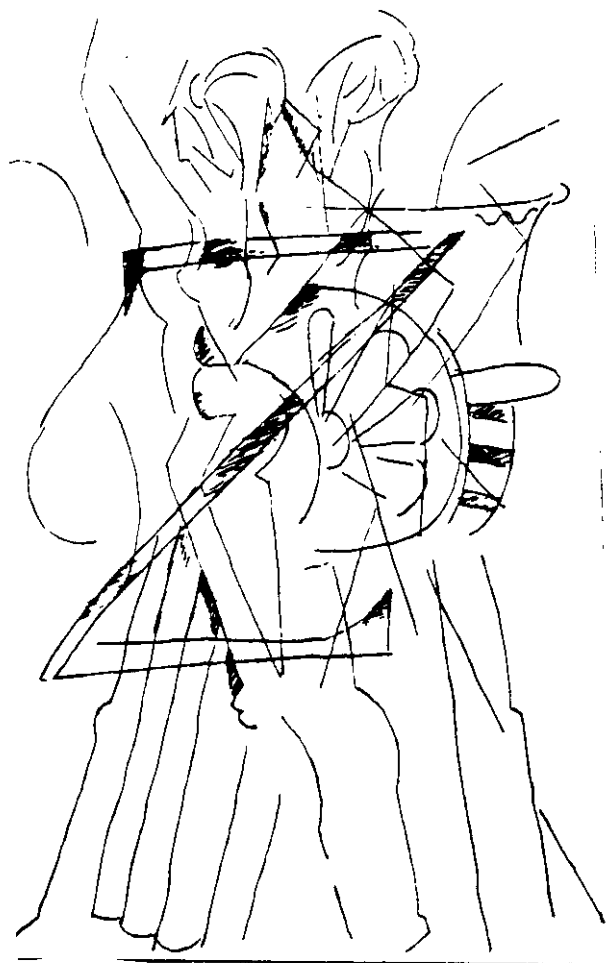
artistas cubistas en las Galerías Dalmau. Sería, precisamente, a través de esta última muestra cubista y de sus crónicas cuando muchos de los críticos catalanes acepten el cubismo y, entre ellos, Junoy con sus opiniones en su libro *Arte y artistas* (1912). A partir de entonces, los postulados teóricos y prácticos de Junoy llegarán a formar el numismo, término con el que se han denominado los trabajos del poeta - el caligrama, el collage, la escritura cubista y el poema en forma de verso-. Sería, pues, el introductor en Cataluña de una tendencia cubista literaria que parte de otros poetas como Apollinaire, Pierre Reverdy y Pierre Albert Birot.

Desde el principio la revista tendrá una inclinación internacionalista, en primer lugar, sus directores quisieron distribuirla por París, Nueva York y Milán y, en segundo lugar, recibió el apoyo de Josep Dalmau y sus galerías, que durante los números 2 y 3 fue su centro de distribución y enclave idóneo para nuevas propuestas. Las colaboraciones literarias más importantes van desde el propio Junoy, López Pico, J.V. Foix, V. Solé del Sojo hasta los extranjeros Tristan Tzara, Pierre Albert Birot o Reverdy. Entre los ilustradores hemos de destacar a Celso Lagar, Pere Ynglada, Joan Miró, Torres García, Gleizes, Ricart, Elena Grunhoff, Charchoune, Burty, etc.

Junoy promoverá el cubismo mediante el caligrama, cuyo ejemplo más significativo es "La Oda a Guynemer", realizada en 1918, tema de Lagar que ya había plasmado en un cuadro en 1917.

Como vemos, de nuevo Celso Lagar se introduce en los medios más estratégicos de vanguardia para difundir su planismo. Esta vez sería el nº 3 de *Troços*, fechado el 1 de noviembre de 1917, donde va a colaborar junto a Ynglada y J.M. Junoy. *El Poble Català* anunciaba la aparición de este tercer número de la segunda serie de la revista: "A anotar de

este número: la continuación del inventario de nuestra joven poesía y una palabra sobre 'Parade'... Junoy publica el poema lírico más bello de los que le conocemos. La portada gráfica del número va a cargo de Celso Lagar y Pere Inglada..." (34).



Celso Lagar. *Composición planista*
(Troços, Barcelona, 1-11-1917)

El artista presentaba uno de sus dibujos de mayor inspiración futurista. Esta composición es muy significativa por dos aspectos; en primer lugar, porque pone de manifiesto que bajo la directriz futurista Lagar es capaz de conseguir una visión simultánea de la misma figura que produce el deseado movimiento futurista, hasta ahora

sólo experimentado con el desdoblamiento de las cabezas de sus personajes como en *Ensayo de luz por Planos* o en el dibujo dedicado a Barradas de la Colección Camps; y, en segundo lugar, se observa una clara intención de manifestar el planismo a través de dos de sus elementos principales, la rueda y la gran “Z” que sitúa en medio de la figura alusiva a sus numerosos zigzags.



Celso Lagar, Dibujo (c. 1916)

(Col. part. Barcelona)

La sensación de dinamismo se acrecenta con la multiplicación de piernas y cabezas, además de la elevación vertical de unos de los brazos así como la flexión en dirección contraria del otro. Lagar se habría inspirado en las obras futuristas de Gino Severini, obras que pudo ver en su viaje a París (1911-1914), principalmente, en sus

bailarinas y danza, como *Dinamismo de una bailarina* (1912) (Óleo sobre tela, 60 x 40 cm, Cívico Museo de Arte Contemporáneo, Colección Jucker, Milán), *La danza del oso en el Moulin Rouge* (1913), M. Ille Sahari-Djheli en *Danza Prohibida* (1913), y de Marcel Duchamp, cuya obra *Desmudo bajando por una escalera* (1912) había sido expuesta en las Galerías Dalmau ese mismo año. Igual que Severini, Lagar quiere concentrar toda la atención en el cuerpo de la figura que danza. Sigue la simplificación de la forma hasta su planitud en donde sus elementos son rígidas líneas rectas, mientras que algunas curvas sustituyen la semejanza de la figura real.



La danza del oso en el Moulin Rouge (1913),
(Óleo sobre tela, 100 x 73'5 cm)
(Georges Pompidou, Paris)



Danza Prohibida (1913)
(Carboncillo y pastel 5'5 x 45 cm,
Col. par. Roma)

La siguiente intervención de Lagar en la revista sería en abril de 1918, a través del anuncio de su próxima Exposición en las Galerías Layetanas. Incluía esa última hoja del nº 5 la publicación de otros anuncios como el artículo sobre cubismo de Pierre Reverdy *Les ardoises du toit* con ilustraciones de Georges Braque, el anuncio de la novela *Phanérogame* de Max Jacob, la adaptación catalana de *Les mamelles de Tirésias* de Apollinaire y las alusiones en las Galerías Layetanas de Rafael Sala y Barradas.

“El senyor Celso Lagar exhibiciona una bella col.lecció dels seus darrers quadres, clivelles de neguit en la boira macissa de la mol aixaropada Barcelona” (35).

La incorporación de Lagar a estos nuevos ambientes culturales, tanto literarios como artísticos, muestran la presencia dinámica y la lucha renovadora del artista que le incluyen en las listas de los avanzados vanguardistas. La aparición de *Un Enemic del Poble* supuso la apertura de una nueva fase literaria que, junto a la capitaneada por José María Junoy con *Troços*, van a luchar por sobrepasar al noucentisme (36) dando un carácter más vanguardista al ambiente cultural catalán donde el futurismo y el cubismo son sus protagonistas. Aunque ambas tuvieron consecuencias diferentes como señala Francesc Miralles, *Troços* mostró una tendencia literaria y ligada más a un “*vanguardismo de Salón*” (37) mientras que *Un Enemic del Poble* se comprometió más políticamente y, en el ámbito artístico, no fue tan sólo Torres García quien acaparó toda la atención sino que también destacaron otros como Celso Lagar y Barradas.

VI.5.2. ACTUACIONES DE CELSO LAGAR DURANTE 1918

Después de su intervención en las revistas *Un Enemic del Poble* y *Troços*, y de haber realizado unos viajes a su ciudad natal Ciudad Rodrigo y a Galicia para visitar a sus padres, Celso Lagar realiza su tercera Exposición en las Galerías Layetanas, desde el 1 al 15 de abril de 1918. Hasta entonces, habían ido surgiendo en Barcelona pequeñas agrupaciones de jóvenes artistas con un espíritu renovador. Recordemos, por ejemplo, el nacimiento de Les Arts i els Artistes con su primera muestra, el 30 de abril de 1910, en el Faianç Catalá, cuyas propuestas principales fueron la celebración de dos exposiciones anuales y la creación de un museo contemporáneo (38); recordemos, también, la vocación de modernidad de revistas mencionadas anteriormente como *Revista Nova*, *La Revista*, *Vell i Nou*, *Themis*, *Un Enemic del Poble* o *Arc Voltaic* en las que si bien no podemos hallar en su concepción interna una voluntad de asociacionismo como grupo si gozan de una acción psicológica mediante la cual unas ideas o imágenes evocan otras que llegan forman un conjunto con un frente común: la renovación del arte. No hay más que ojear las páginas de estas publicaciones y su corta periodicidad, en donde la intervención de sus protagonistas, jóvenes pintores y poetas, capitaneados por sus directores - José María Junoy, Salvat Papasseit, Francesc Pujols, Romá Jori, etc. - podrían formar, perfectamente, La Asociación *Troços*, la de *Un Enemic del Poble* o la de *Arc Voltaic*; esta última, que como revista tan sólo saco un número (febrero de 1918)

proclamaría un intento del proyecto común entre Barradas, Torres García y Salvat Papasseit que éste último, un año después, solidificaría en su libro *Plasticitat del vèrtic - Formes en emoció i evolució - Vibracionisme de idees - Poemes en ondes hertzianes*.

Art - Evolució eran los principales postulados de *Arc Voltaic* que para Joaquim Torres García se basaban en un arte que debía estar: *“de acuerdo con el curso de la vida. Es por eso que es preciso que nosotros seamos evolucionistas. No podemos admitir nada que no sea evolución. Este proceso evolutivo sobre nosotros mismos debe realizarse en cada una de nuestras obras... Nosotros queremos ser internacionales. Ser evolucionista no es pertenecer a una escuela; es ser independiente, es combatir con las escuelas... Nuestra divisa debe ser: individualismo, presentismo, internacionalismo”* (39).

Sin embargo, una militancia verdaderamente asociacionista se manifestaría por estas fechas en varios grupos, Els Evolucionistes, La Agrupació Courbet, Amic et les Arts o Nou Ambient. Los orígenes del primero se sitúan en 1915 con la revista *Themis* de Vilanova; la Escuela de Vilanova, como sería denominada por José María Junoy estaba compuesta por Ricart (40), Josep Francesc Ráfols, Rafael Sala, Antoni Candell, Joan Cortes, Francesc Elies, Ernest Engiu, Joan Serra, Alfred Sisquella, Eduard Verguez y el escultor Josep Viladomat (41). El segundo, la Agrupació Courbet, nacería poco después, formado por algunos de los integrantes de Els Evolucionistes como Rafael Sala, Enric C. Ricart y, otros, Francisco Domingo, Joan Miró y Llorens Artigas. Como grupo se encuentra dentro del noucentisme que como movimiento acoge a los lenguajes de vanguardia; lo que para muchos se redujo la siguiente locución *“en un país normal puede haber tropas de choque”* (42). Con el tiempo, esta asociación quedaría integrada en Les Arts

i els Artistes aunque muchos de sus participantes partirían a otros destinos como Miró, Torres García, Enric Ricart a París o Rafael Sala a Nueva York.

Al mismo tiempo que surgen estas asociaciones se cristalizan sus muestras y, además, sus protagonistas celebran sus exhibiciones individuales como Joan Miró que realiza su primera Exposición en las Galerías Dalmau (1918) o Barradas, quien presenta, por segunda vez, sus obras vibracionistas en marzo de 1918, en las Galerías Layetanas.

Este floreciente contexto cultural de 1918 acogería en el mes de abril las obras de Celso Lagar y los dibujos y esculturas animalísticas de su esposa, Hortensia Begué. De nuevo las Galerías Layetanas recibían, por tercera vez, al planismo; ahora, mucho más radical que nunca. La aparición de estas agrupaciones artísticas así como los nuevos lenguajes pictóricos, pensemos en el vibracionismo de Barradas por ser el más cercano a Lagar, dieron la clave para exponer abiertamente su planismo. De hecho, como se puede observar en el catálogo, sus obras planistas se manifestaron, claramente, bajo el rótulo indicativo de Planisme mientras que en ocasiones anteriores sus composiciones, exceptuando su primera Exposición en Dalmau donde se habló y presentó el planismo, no tuvieron un título que englobara a sus obras planistas sino que se integraban unas y otras dentro del mismo catálogo, hecho éste que confirma su participación en dos estéticas, bien diferenciadas, su planismo como método de investigación de vanguardia y otros lenguajes como su filiación al noucentisme, al fauvismo o al arte primitivo de Modigliani que, en ocasiones, se funden en uno.

En estos momentos será cuando Lagar, atraído por las circunstancias que están desencadenando una mayor atracción hacia el arte de vanguardia protagonizada por aquellos jóvenes artistas de la llamada Generación de 1917 (43), considere el momento

ideal para el despegue de su escuela planista que ante todo cuenta con nombre propio y con una cierta aceptación por la crítica, a diferencia de los grupos y artistas que comienzan su aparición en la escena artística barcelonesa. Este despegue vendrá ligado a su decisión de exponer en Bilbao y Madrid, como centros artísticos de prestigio y, finalmente, su definitiva marcha a París en 1919.

De esta manera, el planismo de Lagar aparecía de nuevo en la barcelonesa calle de la Granvía, 613. Constituían la muestra 6 obras de Hortensia Begué, 13 obras planistas, 10 composiciones entre paisajes y bodegones y 9 más, entre aguadas y dibujos; junto a ellas, el acuarelista J. Llaverías, M. Orti, R. Miret, R. Durán, Fors, A. Cardunets y otros presentaban sus obras, también en las Galerías Layetanas.

Una vez más, el planismo de Lagar sería objeto de numerosos comentarios por parte de la crítica. Desde *Vell i Nou* se procedía a calificar sus obras que, divididas en dos lenguajes, fauvismo y planismo, se incluían dentro de las tendencias modernas:

“Decidament, En Cels Lagar tot i seguint en la seva teoria planista, no deixa en absolut el fauvisme y es plauta en una situació entremig de cada una d'aquestes adaptacions d'ell, però amb moltes i millors condicions que les fins ara li havien conegut. Els colors vius, vivissims, de la seva producció que ara té en aquestes Galeries, no són una novetat pels qui l'hem seguit de prop. Però són aquesta vegada molt millor aplicats que en les anteriors, i podem citar uns admirables bodegons i el quadre titolat 'Anglet del port'. La fantasia dels seus temes desconcerta sovint a l'espetador no iniciat en les noves corrents de la pintura moderna” (44).

También se hacía referencia a los trabajos de su esposa quien, siguiendo las directrices de su marido, presentaba unos dibujos y esculturas bajo leves inspiraciones simplicistas y primitivistas (45). Otros diarios catalanes como la *Gaceta de Cataluña* o

El Liberal se apresuraban a indicar las mismas tendencias en el arte lagariano y su evolución en ambos lenguajes:

"Se nos presenta ahora mejor documentado, más claro de paleta y sobre todo más personal, alegando anteriores influencias francesas, como paisajista nos interesa más que antes, pues ve claramente los valores y da cierta emoción al conjunto. Además expone varias telas cubistas y que a nosotros nos parecen ensayos nada más, alguna vez diríase es un 'pompier' dentro de lo suyo, pues vemos dibujos que nada tienen que ver con la orientación del resto de las obras" (46).

Antonio Vallescá, desde *El Liberal*, otorgaba al artista un marcado carácter de modernidad en su evolución planista, lenguaje que consideraba no como una tendencia artística sino, más bien, como experimentos aislados que por su concepción tienden al arte de investigación. De esta manera, como la mayoría de la crítica noucentista preservaba, una vez más, a dicho movimiento que a pesar de aceptar las tendencias de vanguardia, cubismo y futurismo, rechazaban aquellas propuestas en las que no existiera una expresión de sentimiento y armonía y, por lo tanto, tendieran hacia el llamado "arte cerebral" o a la abstracción:

"Celso Lagar es uno de los artistas modernos que con mayor largueza concierta veleidad a la conquista de lo desconocido... invade el conceptismo pictórico y aspira a crear una nueva tendencia que él domina planismo, enfrente o paralelamente al cubismo. A esto ha dedicado fogosamente su reciente actividad y a esto ha concedido la mayor importancia de su actual exposición. No sería fácil determinar hasta qué punto el éxito obtenido en esta nueva modalidad ha correspondido al que antes alcanzó, y al esfuerzo empleado en conseguir ambos resultados.

Este nuevo punto de vista que Lagar distingue con el nombre de planismo como antes el futurismo, después el cubismo y también desde hace algún tiempo el biologismo de Torres García, no pueden ser estilos, más bien maneras debiera decirse, que puedan despertar emoción alguna en el

espectador, no que dejen traslucir la que el artista haya experimentado. Únicamente pueden ser apreciados como producciones imaginativas que tienden al cientifismo desprovisto por completo de la ternura y el sentimiento” (47).

Joaquim Folguera, bajo el seudónimo Eduard M. Puig, quien como vimos se había formado en los postulados noucentistas de Eugenio d’Ors, evolucionaría hacia los movimientos de vanguardia y se refería a la muestra de Lagar desde el mismo punto de vista que todos los críticos anteriores, pero denominando a las tendencias lagarianas como *“pintura formal, objetiva y acabada”* y *“pintura intelectual, vibracionista, estructurada por planos”*. Se trataba de las mismas definiciones que había dado, con anterioridad, en su crónica a la Exposición de Lagar en las Galerías Layetanas en 1916, y de las cuales parecen derivar las de los otros críticos:

“Estos dos movimientos son en realidad incompatibles si el pintor es colocado en una posición de buena fe ideológica, de sinceridad intelectual. Son los dos instintos capitales que han completado el movimiento pictórico francés de inicios del siglo: el instinto directo a la cabeza de la estructura presidida por Cézanne coronada por Picasso, y se ha de decir por Sunyer; y el instinto indirecto a la cabeza de la estructura también por los caminos alucinantes de un impresionismo a la manera constructora, no ya por matices sino por planos o por reflejos o por vibraciones” (48).

Sin embargo, en esta crítica se puede apreciar cómo durante estas fechas, es decir en los años 1916, 1917 y 1918, existió un trabajo en común o si se prefiere una visión artística conjunta entre Barradas, Torres García y Lagar, como demuestra el hecho que se designe a la corriente subjetiva, es decir, a la de investigación lagariana como vibracionista o, al contrario, la denominación de obras barradianas como planistas, - y no

nos referimos a la señalada por Manuel Abril en 1923, cuestión de la que hablaremos más tarde - sino en su participación en las Galerías Dalmau con el grupo Els Evolucionistes el 1 de marzo de 1918, donde aparte de Barradas participa Miró.

Poco después, el 11 de mayo se inaugura en Barcelona la Exposición de Arte de 1918 en el Palacio de Bellas Artes. La nota más novedosa de la muestra era el nuevo reglamento, en el que se había suprimido el Jurado de Admisión, lo que provocó, a diferencia de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, la admisión de toda clase de artistas. Los artistas se distribuyeron por las salas en agrupaciones artísticas: el Real Círculo Artístico, el Círculo de Sant Lluc, la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña, Les Arts i els Artistes, la Asociación de Arquitectos, el Foment de Les Arts Decoratives y otras asociaciones dedicadas a las artes aplicadas, además de algún artista “independiente” (49). La prensa recogería el evento como una muestra del ambiente cultural tan variado que vivía, por aquel entonces, la sociedad catalana: *“La nota más curiosa de la actual exposición es su extraordinaria variedad. Florecen en Barcelona todas las escuelas, hallan entre nuestros artistas campo abonado todas las tendencias, todas las audacias, todas las tentativas. Al lado de las obras más respetuosas con los viejos cánones establecidos al lado de las más académicas y más prudentemente morigeradas, hallamos las producciones más iconoclastas, más atrevidas, más arbitrarias, desde el cubismo al futurismo y al sensacionismo”* (50).

De todas estas agrupaciones, la sala de Les Arts i els Artistes iba a destacar entre las demás por sus participantes que, como publicaban los diarios, iban *“a la vanguardia del movimiento renovador de la pintura y de la escultura moderna. Son los modernistas, los revolucionarios, los iconoclastas, enemigos de toda tradición y de todo orden establecido”* (51).

Dentro de esta asociación se encontraban Josep Aragay, Rafael Benet, Ricard Canals, Doménec Carles, Joan Colom, Bertin Damn, Sebastia Junyer-Vidal, Isidre Nonell, Ivo Pascual, M.P. Saudiumenge, Joan Serra, Joaquim Sunyer, Francesc Vayreda, Borrel, Enric Casanovas, Josep Clará, Pau Gargallo, Manuel Hugué, el francés Robert Delaunay, el vasco Francisco Iturrino y Celso Lagar (52).

Otra de las salas más destacadas fue la de la Agrupación Courbet formada por cinco pintores Joan Miró, Enric Ricart, Rafael Sala, Francesc Domingo, María Espinal y el arquitecto Ráfols que junto a algunos de los integrantes de Les Arts i els Artistes como Sunyer, Enric Casanovas, Francés Vayreda, Josép Clará... formaban parte del lenguaje estructuralista y cezanniano que se había impuesto en Cataluña representando el sector más moderno. Serán, precisamente, estas mismas agrupaciones las que sobresalgan por sus artistas de avanzadilla. Entre ellos Miró con tres obras - *Naturaleza muerta*, *Retrato de Heribert Cassany* y *Retrato del señor Sunyer* -, Robert Delaunay con 18 obras, Barradas con dos, Torres García con la decoración de un plafón de la Diputación y Celso Lagar una sola obra, con el nº 672, titulada *Nu* de la que se dijo que poseía “*dos grandes defectos: un desnivel de perspectivas imperdonable y una estructura de carnes muy defectuosa. De otro modo usa un color azul de una falta de sensibilidad elocuente*” (53).

La apreciación de estas escuelas de vanguardia fueron consideradas por algunos críticos como las tendencias artísticas más actuales del contexto español que participaban dentro de una exposición oficial, convirtiéndola por ello en la más independiente de Europa.

“Nuestra educación es académica, en general, y sin discutir la bondad de esta educación escolástica ha hecho dificultosa la apreciación de muchas otras escuelas. No obstante esta obra befada, esta obra que fue la piedra del escándalo contra un movimiento que tiene mucho vigor si el visitante la

compara con la de Celso Lagar o con la de Iturrino, con la del cubista Barradas o con la del fauve Miró, la encontrará ciertamente más de acuerdo con su receptabilidad. Y eso no sólo por su valor superior al de los artistas con los que se compara sino por la costumbre, factor importante en materia de arte. Por eso el arte para ser apreciado necesita una educación, un contacto y una observación de las nuevas modalidades que van apareciendo, y en la búsqueda de los valores y de la idealidad que cada uno lleva en sí. Modest Urgell presenta una pintura del s. XIX y Miró, el fauve de última hora, en el otro extremo. Trazan un ciclo de nuestra Historia de Arte, lleno de agitaciones e ideales que está, pese a algunas lagunas, resumido en nuestra Exposición de Arte, la más liberal de las Exposiciones oficiales de Europa" (54).

Después de su muestra en las Galerías Layetanas y su participación en la Exposición de Arte en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona, la prensa anunciaba la marcha de Celso Lagar a Bilbao (55). Sin embargo antes de pasar a su etapa por tierras vascas detengámonos en las obras que exhibió en las Galerías Layetanas. Éstas presentaban de una forma masiva lo que hoy en día forma el pequeño compendio de las composiciones planistas lagarianas. Bajo el título *Planisme*, el artista presentaba 13 obras que iban del nº 7 al nº 19 empezando por *Reflex en forma cónica*, *Raid-Gynemer-Somme Alsace*, *Angle del Port*, *Cap i paisatge*, *Les barraques*, *La font*, *Nú*, *Nú*, *Moviment en plànols*, *Reflex d'espell*, *Bodegom*, *Bodegom*, *Bodegom* y *El fruitier*. Entre sus paisajes y bodegones presentó *El pont- Ciutat Rodrigo*, *Paisatge de Galicia*, *Paiatge del Pirineu*, *El carrer d' Aragó*, *Gâ'n Tunis*, *Esglesia de Vallvidrera*, *Interior*, *Flors*, *El fruitier roig* y *El Pot del gos*; además de aguadas y dibujos: *Cap de vell*, *Estudi de rétrat*, *Dibuix a la ploma*, *Nú*, *Paisatge de Girona*, *Paisatge de Sant Daniel*, *Fruiter*, *Cap* y *Nú*.

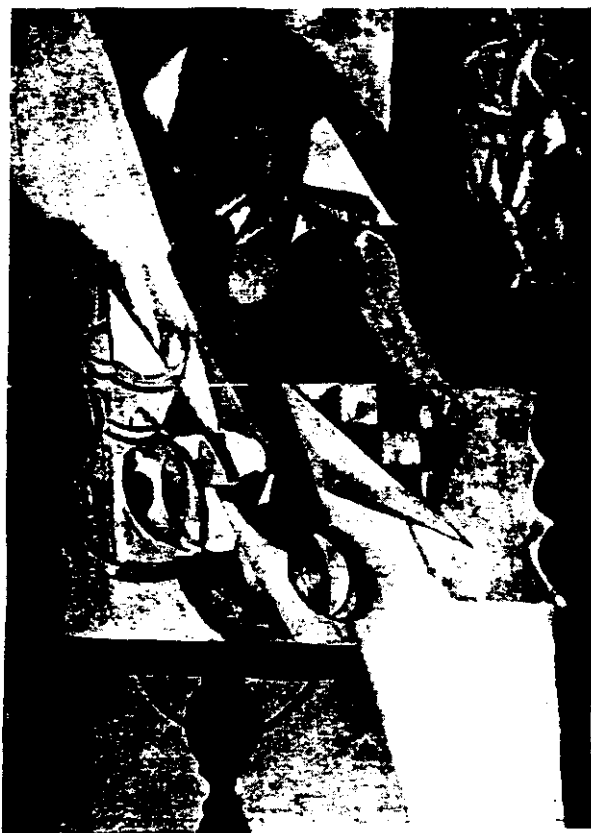
Menos representativo de este planismo de formas estructuradas por planos angulosos, destaca la portada del catálogo, en donde Lagar representa a una figura femenina sentada que servirá de base para un grabado en madera, publicado en *La Esfera*, en 1919. De nuevo bajo la inspiración de Modigliani, el artista recuerda los rasgos de primitivismo de la figura, la simplificación de su rostro reducido, a unas líneas que muestran ojos, cejas y nariz; su vientre, por ejemplo, estructurado geométricamente en un círculo, así como la posición de manos y brazos derivados de las *cariátides sentadas con piernas cruzadas a la turca sobre un pedestal en un decorado de cirios encendidos* (Cat 49-50, Lápiz graso, 42'8 x 26'5 cm, Colección Paul Alexandre) sustituido ahora por flores y hojas.



Portada del catálogo de la Exposición Celso Lagar y Hortensia Begué en las Galerías Layetanas (1918)

Reflex en forma cónica (56).

El artista sigue el mismo esquema compositivo de otras obras como *Maternidad* (1917) o *Ensayo de luz por planos* (1916) en donde presenta una figura sentada ante una mesa con objetos y tras ellos otro escenario, una ventana y tres figuras. A grosso modo el análisis de la obra se podría resumir, como su nombre indica, la reflejo de la luz en forma cónica sobre figuras y el estudio de sus elementos.



Reflex en forma cónica

(Óleo sobre lienzo, 99 x 69 cm, paradero desconocido)

Sin embargo, existen componentes que aluden a otros lenguajes artísticos. En primer lugar, volvemos a apreciar uno de los rasgos futuristas, aparte de la fuerza con que se distribuyen los planos en forma cónica dando un gran dinamismo a la composición,

destaca el desdoblamiento de la cara de la figura. En segundo lugar, sobresalen las tres figuras que enmarcan la ventana, derivadas de las composiciones de Robert Delaunay, quien en 1912 había comenzado el “periodo destructivo”, calificativo con el que él mismo denominó a sus cuadros de Villas y Tours Eiffel. Será en ese mismo año cuando presente en los Independientes *Ciudad de París* con el tema de las Tres Gracias (57), en donde a diferencia del cubismo reconoce la luz como principal protagonista que destruye las formas y cuya inmediata consecuencia es la preponderancia de los volúmenes.



R. Delaunay, *Ciudad de París*
(Óleo sobre lienzo, 2'50 x 4 m,
Museo de Arte Moderno, París)



A. Lhote, *Las tres gracias* (1912)
(Óleo sobre lienzo, 1'77 x 1'46 cm)

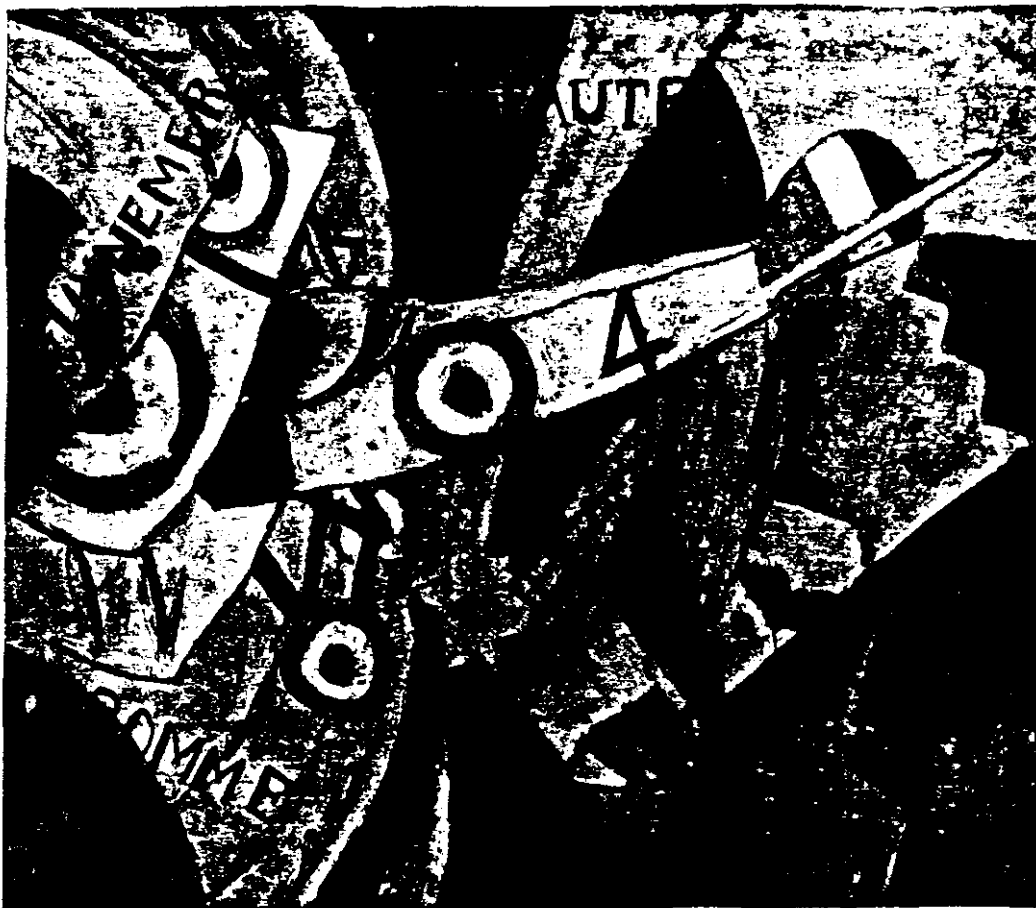
Del mismo modo, Lagar analiza los espacios a través de la luz y busca una síntesis mediante ellos. También podemos señalar como afín las *Tres Gracias* de André

Lhote del año 1912. Y, en tercer lugar, destacan algunos de los elementos de su planismo. Entre ellos, sobresalen los planos angulosos en forma cónica o en otras estructuras geométricas como círculos o rectángulos; la existencia de un espacio en damero, el estudio del bodegón o la permanencia de los colores fuertes del fauvismo, aplicados por el artista en su tono más puro, directamente del tubo a la tela.

Raid-Guynemer-Somme Alsace (Dedicado a J.M.Junoy) hoy en día se conoce como *Homenaje a Guynemer*. El primer estudio sobre este cuadro fue realizado por Narciso Alba en 1983 (58) del que, respetando su trabajo, sentimos disenter en casi todo. En primer lugar, creemos que el cuadro fue pintado en Barcelona y no en París como argumenta Narciso Alba y, en segundo lugar, aparte de los datos que ofrece sobre la historia del aviador Guynemer, no resuelve ninguna de las problemáticas artísticas que Celso Lagar quiso expresar con este cuadro.

La composición iba dirigida con especial atención al poeta Josep María Junoy, autor del caligrama Guynemer, aparecido en la revista *Iberia* en octubre de 1917 del que, posteriormente, hizo una interpretación francesa, publicada por Antoni López en 1918 (59) que mandará a Guillaume Apollinaire, quien a su vez le envía una postal, cuyo texto reproducía Junoy en el prólogo de su libro *Poemes i cal.ligranes* (1920). La relación de Junoy con la vanguardia comienza en fechas muy tempranas, pensemos que 1912 escribe *Arte & Artistas* y colabora en el diario *La Publicidad* o en la mencionada revista *Iberia*. Sus actividades de vanguardia reflejadas en *Troços*, en dibujos y prosas se van a exponer en cuatro formas, las mencionadas con anterioridad: el caligrama, el collage, la escritura cubista y el poema. De todas estas nos interesa el caligrama como definición plástica de

un texto. *Oda a Guynemer*, caligrama estudiado por Joaquim Molas (60) en el que Junoy describe la caída del avión del héroe francés, Guynemer. Bajo una inspiración futurista, el poeta alude a la máquina, a las ametralladoras alemanas que plagan con sus balas el cielo de Francia y a la muerte del aviador.

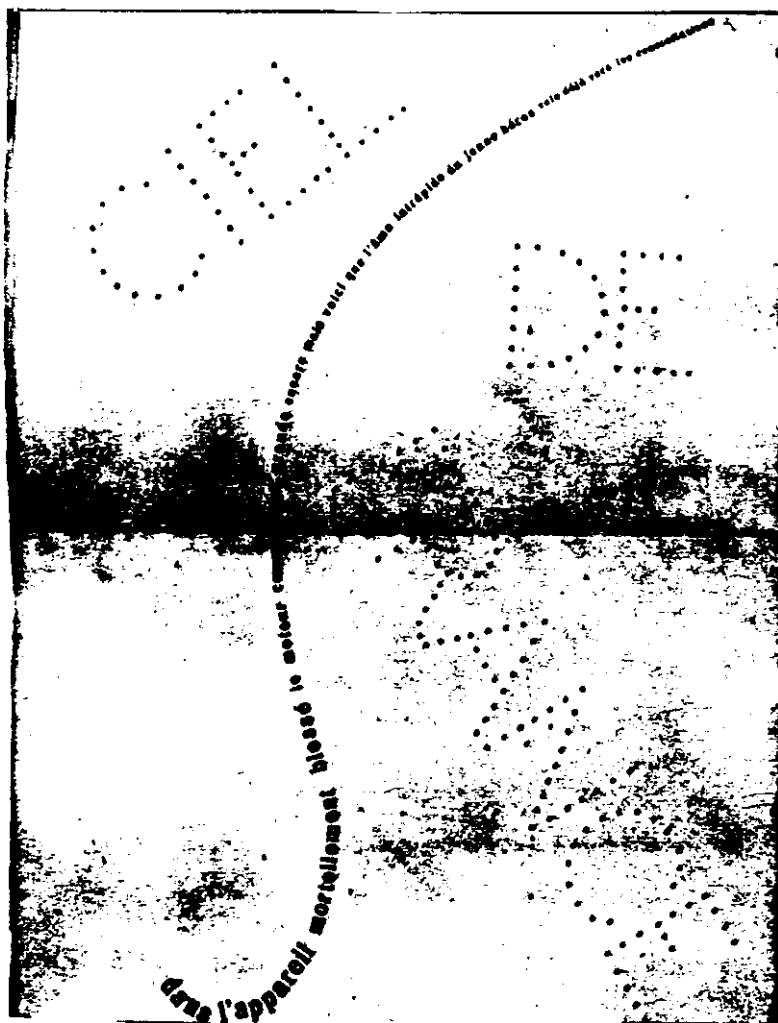


Raid-Guynemer-Somme Alsace (Dedicado a J.M.Junoy) (1917)

(Óleo sobre lienzo, 70 x 80 cm, Col. par. Barcelona).

Cronológicamente este caligrama es anterior al cuadro de Lagar que, presentado en las Galerías Layetanas en abril de 1918, muestra cómo el avión de Guynemer sobrevuela los principales puntos de su ofensiva, Somme, Haute y Alsace durante la

guerra europea. La muerte del aviador se produjo el 11 de septiembre de 1917, dato que prueba la anterioridad de dichas obras. Las repercusiones de su muerte no se hicieron esperar, en Barcelona llega a realizarse un homenaje en su honor organizado por el Foyer Français (61) y en Madrid se recoge la trágica noticia (62). Los temas de ambas composiciones se relacionan entre sí; el primero, señala la muerte del aviador y, el segundo presentándonos los lugares de combate más habituales de Guynemer nos muestra el avión que aún sobrevuela el cielo de Francia, acompañado de una estrella como si simbolizara para siempre su recuerdo. Debemos detenernos, precisamente, en la intención de ambos artistas.



J.M. Junoy, *Oda a Gynemer* ("Ciel de France")

Junoy situa la acción de la caída del aviador mediante letras, la central en forma de “S” mientras que, el segundo, describe la situación del héroe francés que rodeado por cuatro nombres, tres de ciudades y el suyo. En ambos existe una vocación futurista. En Lagar se manifiesta en sus elementos planistas, palabras, números y planos que dan sensación de movimiento y en Junoy será el caligrama, la colocación de sus palabras y su significado en los principales argumentos futuristas. Sin embargo, queda por determinar si el caligrama de Junoy es el precedente del cuadro de Lagar. Su dedicatoria parece indicar no sólo la existencia de una amistad, confirmada sobre todo en la expresión: “*Salamanca - Montparnasse: exposición -ómnibus- Celso Lagar, Galerías Layetanas, pintor genuino*” (63), sino también la inclinación hacia los mismos temas de investigación, el futurismo y el cubismo, nosotros pensamos que Lagar se inspiró en el caligrama de Junoy y de ahí su dedicatoria en versión planista.

Angle del Port

Actualmente, el cuadro se encuentra en paradero desconocido, tan sólo gracias a las ilustraciones de la época podemos conocer algunos datos sobre él (64). La visión que nos ofrece Lagar de un ángulo del puerto barcelonés es una interpretación objetiva de su arte. Las formas aunque no pierden su composición original, en ocasiones se estructuran en formas geométricas planas. Existe una complicidad explícita, por parte del artista, dejando entrever su planismo, su pintura subjetiva de investigación, con la otra como si se tratara de un enfrentamiento entre ambas. Lagar distribuye su planismo por las cuatro aristas del cuadro, las dos superiores formadas por pequeños planos angulosos de colores fauvistas - naranjas, amarillos y blancos - y, las dos inferiores, constituidas por

amplios planos geométricos que dan apertura a una superficie lisa azul donde se encuentran las barcas, barcas que nos recuerdan a las de los fauves Dufy o Albert Marquet. También se advierten otros elementos planistas como la aparición de ruedas, letras y números; será el precedente para realizar el verdadero análisis planista de la forma sobre el ángulo de un puerto. Lo realizaría tras abandonar Barcelona y durante su estancia bilbaína en 1918- 1919, bajo el título *Puerto de Bilbao* y del que hablaremos más adelante.



Angle del Port

(*Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918)

Cap i paisatge

Comentada por Narciso Alba (65) en el catálogo a la Exposición Antológica sobre Celso Lagar que, recientemente, se ha celebrado en Salamanca (1997), éste la denomina *Composición con cabezas femeninas* y la fecha entre 1917 y 1918. No estamos de acuerdo con él cuando señala, en primer lugar, la escasez de obras planistas, que como estamos viendo no fue tal y, en segundo lugar, la afirmación de Narciso Alba sobre la existencia del planismo como término que tan sólo aparece en las revistas de los

años 20, cuando desde 1915 fue centro de investigación del artista y el primer ismo de la vanguardia española.

Otra vez en esta obra podemos observar las influencias del futurismo y el cubismo. Sumido en la problemática que había enfrentado a los futuristas contra las teorías cubistas por su ausencia de movimiento, Lagar lo intenta representar a través de su personal lenguaje. Por un lado, observamos la cara de una muchacha fragmentada o seccionada como la de los cubistas pero que siguiendo la desarticulación dinámica de los futuristas, a partir de la utilización del color de los divisionistas o puntillistas llegaron, incluso, a coincidir o rivalizar, en ocasiones, con los orfistas; dicho movimiento futurista sería considerado por Apollinaire como una variante del orfismo.



Cap i paisatge (1918)

(Óleo sobre lienzo, 33 x 25 cm, Col. part. Valencia)

La utilización de la luz así como el estudio de sus reflejos, los colores, los volúmenes y líneas dan el ritmo dinámico a la mitad de la composición, que se aproxima en el intento de síntesis de estos lenguajes a obras de Picasso como *Estudio de Cabeza*

para *Desnudo con pañería*, (1907, Óleo sobre tela, 55 x 46 cm) o la de Gino Severini *Retrato de Paul Fort* (1913, Papier collé y carboncillo, 48 x 63 cm, Colección Gina Severini).

Les barraques

Este cuadro aparece en los últimos catálogos publicados sobre el artista (66) bajo el título *La feria* y fechado en 1912 aunque creemos que se trata del nº 11 del catálogo presentado en las Galerías Layetanas, en abril de 1918 con el título *Les barraques*. Lagar nos muestra algunos de los elementos de su planismo más exagerado y sintetizado, formas angulosas que se combinan con las circulares creando inquietud en el ambiente, fuertes colores del mundo fauve así como amplias zonas planas que van a dar al mar mientras tres figuras se encuentran en la orilla.



Les barraques

(Óleo sobre lienzo, 25'5 x 33 cm, Col. Kalman, Londres)

La font

Reproducida por primera vez en el catálogo sobre *Ultraísmo y las artes plásticas*, por el IVAM en 1996, se la denominó “Sin título” y entre paréntesis *Mujeres en la fuente*. *La font* es una visión más de la síntesis de lenguajes aprendidos en París. Se trata de una de las aproximaciones al simultaneísmo de los Delaunay que también pudo ver en la Península e, incluso, al coincidir con el propio Robert Delaunay en mayo de 1918, en la asociación de Les Arts i els Artistes.



La font

(Óleo sobre papel, 24'5 x 30'5 cm, Col. part. Valencia)

El orfismo y la simultaneísmo de los Delaunay partía, en otras, *De la ley del contraste simultáneo de los colores* de teóricos como Chevreul y del estudio del color de las obras neoimpresionistas de Seurat, Signac y Gross quienes afirmaban que de las relaciones entre los colores se producía el movimiento y el ritmo. El simultaneísmo de Robert Delaunay que pudo ver en el Salón de Otoño o en los Independientes de París durante su estancia parisina, así como la publicación en enero de 1913 del poema *La*

prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France (67) ilustrado por la esposa de Robert, Sonia Delaunay; además, en este año, en el Salón de Independientes exhiben sus obras los sincromistas Bruce, Frost, M. Russell y M. Wright, se exponen *Las ventanas* de Robert Delaunay.

Lagar ha estructurado su composición en amplios planos geométricos y rígidos, sobre ella distribuye a cuatro figuras que portan cántaros de agua. El efecto de luz sobre las figuras las ha inmovilizado y tan sólo el ritmo de los planos y dentro de éstos sus colores producen el movimiento. Bajo el influjo del planismo se van a realizar obras de los artistas Pancho Cossío y Antonio de Gueza de las que hablaremos en otro apartado.

Bodegom



Bodegom

(Col. part. Madrid)

Esta obra cuyo paradero se desconoce, parece muy próxima al óleo *Reflejo en forma cónica* cuyo bodegón presenta semejante organización espacial. El interés por la luz, el color y la forma geométrica llevan a Lagar hacia una estructura planista con base futurista, en donde los objetos - el jarrón y las manzanas - aún conservan su forma real siendo la disposición espacial la que se sirve de números y líneas rectas y curvas para constituir pequeños planos geométricos con fines dinámicos.

El resto de las obras planistas no han sido localizadas y en cuanto a los paisajes, bodegones, aguadas y dibujos, tan sólo un *Desmudo femenino* fue publicado en la revista *Vell i Nou*, el 15 de abril de 1918; respecto a las obras de su esposa Hortensia Begué, también llegaron a ilustrarse algunas de sus esculturas como *Ors* en la misma revista.



Desmudo femenino
(*Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918)

VI.6. EL PLANISMO Y LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA DE BILBAO

El vínculo que había llevado a Celso Lagar a tierras vascas se remontaba a mayo de 1917 cuando en su segunda Exposición en las Galerías Layetanas coincidió con Francisco Iturrino. Tan sólo un contacto más con este artista marcaría su definitiva marcha a Bilbao. Fue en la Exposición de Arte de 1918, a través de la Asociación de Les Arts i els Artistes donde Celso Lagar e Iturrino exhibían sus obras junto a otro protagonista para el arte vasco, Robert Delaunay.

Por estas fechas el ambiente cultural bilbaíno mostraba una aceptación de la modernidad muy diferente de la que había podido recibir Lagar en 1917 en la capital madrileña. Pero esta situación se remonta a finales del siglo XIX. Como ya se ha dicho las primeras manifestaciones de un despertar socio-cultural en tierras vascas habían comenzado con la primera generación de pintores vascos, Guinea y Seguí, Ignacio Zuloaga, José Echenagusia, Adolfo Guiard, el asturiano Darío de Regoyos, el escultor Durrio, Francisco Iturrino, etc. Todos ellos viajaron por Europa percibiendo numerosas influencias que se verían reflejadas en el arte vasco. Las siguientes generaciones se verían enriquecidas por estas notas pictóricas que constituirán uno de los debates más interesantes de la época. Sin embargo, éste es un debate que ya ha sido analizado en el capítulo sobre la recepción del arte vasco en Madrid y, por ello, detendremos en la aparición de un lenguaje ultramodernista, el planismo, en Bilbao.

Durante el primer cuarto de s. XX, el arte vasco se iría difundiendo por Madrid y Barcelona a través de las exhibiciones individuales de estos artistas; además, la Asociación de Artistas Vascos, nacida en 1911, sería el órgano motriz de su expansión,

quien en noviembre de 1916 lanzaría su primera muestra en le Retiro madrileño, y más tarde, en Barcelona, en las Galerías Layetanas durante los meses de diciembre de 1916 y enero de 1917.

La Asociación de Artistas Vascos como muchas otras catalanas, entre ellas, Les Arts i els Artistes se había convertido, por su capacidad de aceptación del arte moderno, en el medio más eficaz para los jóvenes artistas de vanguardia. Estas agrupaciones fueron las elegidas por Celso Lagar para sus exhibiciones no sólo por sus miras a introducirse en un mercado artístico o por la imposibilidad de hacerlo en los salones municipales, sino porque se situaban en lugares de privilegio cultural donde se había producido o estaba produciendo la misma renovación artística que él proclamaba en su arte.

Por aquel entonces Bilbao reivindica un arte puramente vasco paralelo a los dictámenes que hacía Eugenio d'Ors con su noucentisme en Cataluña; para uno de sus defensores, Jaime Brossa, el País Vasco había *"dejado de ser lo que era treinta años atrás... existe pues, un modo vasco de concebir la literatura y las bellas artes. Es un hecho cierto que las escuelas modernas han entrado en los países ibéricos por Vasconia y Cataluña. Pero al penetrar en ambos países se convierten en corrientes de adaptación: la primera, fusionando métodos modernos con los de la pintura clásica española; la segunda, haciendo servir la pintura francesa por provocar un arte nuevo que sea expresión del alma mediterránea"* (68).

En enero de 1917 había nacido la revista *Hermes*, publicación que se encargaría de extender los ideales de la cultura vasca, que desde su fundación comenzaba a ser *"un brazo que levanta en alto la espada ideal, y busca la lucha nueva, la lucha europea por la difusión de las ideas y por la integración viva del pensamiento y de la cultura del un pueblo"* (69).

Con este plantel cultural, Bilbao se había convertido en un centro estratégico para organizar exhibiciones de arte que por su carácter comercial, algunos críticos, como T. Mendive, prevenían del aumento de éstas: *"Desde hace ya muchos días la Prensa tiene que ocuparse diariamente de alguna exposición de pinturas... - ¡Ah, Bilbao! - dirán los pintores - Allí hay afición, allí hay sentido artístico; allí, en fin, hay dinero... Hace unos años, una de estas exposiciones pasaba desapercibida. La pintura era un negocio ruinoso... Se ha conseguido tocar la sensibilidad de las gentes, se ha llegado a un estado que no podía soñarse; se ha llegado a hacer de Bilbao un centro de pintura..."* (70).

Sería, precisamente, este requisito el que atrajo a Celso Lagar en su peregrinación a tierras bilbaínas. Este recién nacido centro artístico en vías de desarrollo era el lugar idóneo para la presentación, por primera vez, del planismo en el País Vasco y qué mejor lugar que la propia Asociación de Artistas Vascos. Al planismo se le recibió como una novedad artística dentro de los lenguajes cubistas y futuristas pese a lo cual se prefirieron obras más conservadores como paisajes, bodegones, figuras y dibujos:

"Celso Lagar ofrece al público la novedad de un estilo pictórico que en Bilbao no ha sido expuesto: el 'planismo', que es una derivación del 'cubismo', de la escuela 'futurista', de la que fue paladín Marinetti, de aquella escuela que en París tuvo la virtud de soliviantar a la crítica y a los profesionales librándose entre los neófitos del 'futurismo' y los conservadores importantes batallas que señalar. Entonces, los revolucionarios del arte no consiguieron imponer sus teorías, ni convencer a la crítica ni al público, acaso porque el 'futurismo', como ya lo dice la palabra, era para las generaciones futuras, que naturalmente no han llegado aún, pues esa parte de la obra de Lagar, aunque no sea 'clásicamente' futurista, sino más bien una aplicación personal, ha escandalizado, ha asustado a muchos que no transigen con este estilo extraordinario y fuera de toda clasificación.

No se crea, no obstante, que Celso Lagar dedica su talento exclusivamente al 'planismo'. Esto debe ser en él un devaneo que se permite para desenvolver con toda amplitud sus grandes facultades de colorista. Sin duda, no piensa en la venta, sobre todo en España, cuando pinta esas extravagantes

genialidades, pues Celso Lagar sabe de sobra que en España, en este aspecto artístico, las gentes conservan puro todo su pudor y toda su castidad artística. Por timidez y por respecto a las buenas costumbres en pintura, el público no se atrevería a llevar uno de estos 'planos', que, repetimos denuncian en su autor un colorista notable.

Pero no es para indignarse ni para pedir la cabeza castellana de Lagar, sobre todo aquí en Bilbao, donde la cédula de 'planismo' ni 'futurismo', sino con el nombre general de arte, se han visto cuadros semejantes a éstos, si prescindimos del color " (71).

La proximidad de esta Exposición con la de las Galerías Layetanas en abril de 1918 nos hace pensar que la mayoría de las obras presentadas fueron las mismas. Como vimos con anterioridad, la síntesis a la que había llegado su planismo fue motivo de duras críticas, las mismas que iba a recibir, ahora, en Bilbao. Aparte, del breve comentario de Xenius (72) que ocupaba parte de la presentación del prólogo del catálogo en que se predecía un estilo constructivo derivado de Cézanne, los juicios hacia el planismo lagariano fueron de una incomprensión total (73).

La nueva escuela planista no presentaba ninguna continuidad hacia la tradición artística occidental. Pero, lo más importante, era el conocimiento evolutivo de arte lagariano. Enrabiri, crítico de *Tarde*, evaluaba los cambios que había sufrido su pintura desde sus comienzos en Barcelona; ahora se había vuelto más hermética, sintética, plana y simplificada y, de seguir así, le conduciría a una pintura de abstracción, a un “arte cerebral” como había denominado, con anterioridad, la crítica barcelonesa. No sólo la crítica vasca y catalana habían reparado en estos debates sino que también hemos de sumar la madrileña, que ante sus exposiciones de vanguardia como las de los artistas polacos advertían la muerte del arte. Se trata, en definitiva, de la continuidad del mismo

debate que mantenían los sectores más académicos de Europa a los que venían a sumarse los de la Península:

“Nuestro acompañante, nacido y criado en Begoña, se quedó un poco perplejo ante la moderna escuela planista, cultivada con tanto éxito por don Celso Lagar, y creyendo que yo pudiera iluminarle en medio del laberinto en que se había metido inopinadamente, me interrogó:

-¿Pero este arte es tan hermético y esotérico que no encuentro yo quien me lo explique objetiva y subjetivamente en forma asequible a mi comprensión?...

- ¿Cómo me explica usted el planismo de don Celso Lagar, natural de Salamanca?

-Mire usted: el planismo de don Cesar debe explicárselo a usted el interesado, si es que le corre prisa. Yo tengo que observarlo bien antes. Tengo que estudiarlo y meditar sobre si es una superchería o una aspiración ideológica digna de aprecio. Eso de aparecer un poco revolucionario y anticlásico, escondiendo nuestra propia brutalidad en unos cuantos tópicos sin valor y en unas cuantas frases de mero artificio retórico, no es propio de los que nos encontramos en el retorno de todos los viajes por el vano país de la quimera...” (74).

Su estancia en Bilbao no fue un mero acontecimiento reducido a su Exposición sino que se integró de lleno en la intelectualidad vasca (75) participando, en ocasiones, en banquetes como el brindado al caricaturista catalán Luis Bagaría. Sus organizadores, Antonio Bandrés y Aurelio Arteta, lo celebraron en el restaurant *El Amparo*, el 8 de octubre de 1918, asistiendo artistas y escritores como Eugenio Leal, Gregorio Martínez Sierra, Félix Aquero, Estanislao Aguirre, Arcadio Corcuera, Isidoro Guinea, Ignacio Seguola, Arturo Galiano, Nilo Ortiz, Emilio Padró, Félix Ortiz, Raimundo Moreno, Ramón Villaamil, Valentín Dueñas, Ricardo Arrúe, Pedro Guimón, Fernando Villabaso, Diógenes Equileor, Guillermo Villaamil, Quintín de Torre, Nemesio Sobrevila, Siro F. de la Retana, además de algunos personajes que no pudieron asistir pero sí quisieron

mostrar su adhesión, como Ignacio Zuloaga, Alejandro de la Sota, Mario de Arana, Francisco de Villanueva, director de *El Liberal*, Luis Araquistáin, la Redacción de *España*, Indalecio Prieto, Saturnino Lafarga o Julián de Tellaeche (76).

Después de esta muestra pública en Bilbao, Lagar se traslada de nuevo a Madrid, donde permanece hasta su próxima intervención en tierras vascas, exponiendo en el Ateneo madrileño. Sería en abril de 1919, cuando intervenga de nuevo en el movimiento artístico de Bilbao, a través de la Asociación de Artistas Vascos. Entretanto, el desarrollo socio-cultural del País Vasco proseguía una etapa evolutiva que para algunos críticos, como José Iribarne, el aumento de estas exposiciones individuales de carácter moderno provocaba una crítica adulterada ante la falta de una educación artística:

“Ante la profusión de exposiciones que se vienen celebrando en Bilbao, algunos señores han torcido el gesto y han ahuecado después la voz, advirtiéndolo a los indígenas que no se deben regocijar por el suceso, pues estas exhibiciones carecen de verdadero sentido educador, si no hay una crítica que sepa ponderar el valor de las mismas... es de lamentar que los cronistas no se hallen documentados en los procedimientos técnicos para poder determinar debidamente la clase de pintura que tienen delante de los ojos, fijando bien su cualidad y su calidad, pues, del otro modo, vendremos a parar siempre al comentario plebeyo, al impresionismo de hombre indocto en la materia, quien por haber leído a Cicerón y asistido a las representaciones del drama de Ibsen vertidos al castellano, sienten dentro de sus toda la fuerza que dan la audacia y la osadía, y se lanza con ellas,... sin escuchar esa voz misteriosa y justiciera, inflexible y tenaz, que nos denuncia todos los días a un hombre ridículo que había levantado su torrecilla sobre la movediza arena: tópicos y gramática...” (77).

En paralelo a la Exposición Lagar en la Asociación de Artistas Vascos otra agrupación, la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, ofrece en el Círculo de Bellas Artes y en el Ateneo de Bilbao, 96 artistas y más de 180 obras. *La Gaceta del*

Norte la calificaba como un evento donde se ofrecían numerosas obras de verdadera pintura, Domingo Marqués, Alcalá Galiano, Cobello, Llorens, Roberto Domingo,... éstos últimos ganadores de la primera medalla frente a las numerosas muestras individuales con los que estaban habituados al público bilbaíno “*en que los lienzos parecen trazados por hombres de las cavernas*” (78) como las que ofrecía Lagar.

La Exposición planista fue presentado por el diario *Euzkadi*: “*Este desconcertante pintor vuelve a exponer sus originalísimas pinturas en el salón de la Asociación de Artistas Vascos. Nos proponemos visitarla y decir lo que nos sugieran, con sinceridad y respeto*” (79).

A pesar de no haber visitado finalmente la exposición, *El Liberal* bilbaíno sí hizo mención de esta segunda intervención de Celso Lagar por tierras vascas considerando el suyo como un lenguaje moderno que reaccionaba contra lo académico. Llegados a este punto, en el fondo se repiten los términos que baraja el discurso de las artes plásticas españolas durante la primera mitad de siglo: los clasicistas, los academicistas, arte oficial *versus* renovación, los cubistas, los futuristas, los puristas, los planistas, los vibracionistas, los sincromistas, los simplicistas, los modernos... Sin embargo, para el citado artículo de *El Liberal*:

“*Una vez más nos ha visitado este extraordinario pintor que, como Don Juan, va produciendo el escándalo por donde pasa. Celso Lagar es un pintor de la escuela planista, que todavía “trae de cabeza”- y perdónese la vulgaridad de la frase - a la crítica, y, principalmente, al público. Pero Celso Lagar es un valiente que, indiferente a la iracundia del público, sigue planeando en terribles zig-zags sobre sus desconcertantes lienzos.*

Este olímpico desdén del mozo salmantino hacia el vulgo que se revuelve airado contra todo lo que no está al alcance de su conocimiento, resulta simpático. Sin duda Lagar es un sibarita de la protesta, disfruta con los gestos absurdos del público ante sus cuadros, y para provocarlos recrudece su planismo hasta límite que enfurece.

Ya dijimos cuando se presentó antes Lagar que su pintura planista la encontrábamos perfectamente inteligible. No hay sino tener ojos para ver sus cuadros, en los que vemos claramente sus franjas rojas, azules o verdes; luego sus rótulos de tipos bien legibles y sus alusiones: una rueda, un caldero, un pedazo de silla, o un tiesto vacío. No hace falta torcer el pescuezo para ver los objetos. Lo que pasa es que el público es excesivamente curioso y quiere penetrar en un secreto que no existe.

En esta Exposición hay algunos cuadros en que ha hecho concesiones a su público protestante; pero, francamente, nosotros preferimos a Lagar intransigentemente planista, con sus revueltos de colores, que dan a sus cuadros cierto aspecto de un telégrafo de banderas” (80).

Son muy pocas las obras que se conocen de esta muestra, tan sólo podemos asegurar la presentación de tres obras: *Puerto de Bilbao*, obra a la que alude el anterior artículo, puesto que las referencias a franjas de colores, rótulos legibles y componentes planistas como ruedas, tiestos, etc. se enmarcan en esta obra, *Las tres vascas y Muelle de Bilbao*. El primero, *Puerto de Bilbao* permaneció en el taller del artista hasta la primera subasta pública realizada por el sanatorio para enfermos mentales de Sainte-Anne, en 1962, donde se encontraba recluido tras la muerte de su esposa en 1956 (81).

El análisis de este cuadro lo publicamos en el catálogo a la Exposición *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, (82) del que destacamos algunos párrafos, además de subrayar las semejantes connotaciones que existen con el arte vibracionista de Barradas y en concreto con el cuadro *Puerto de Barcelona* presentado en junio de 1918 en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona.



Puerto de Bilbao

(Gouache sobre lienzo, 60 x 78 cm,
Museo de Arte Moderno de Bilbao)

Su génesis se encuentra en el dibujo - o, quizás, estudio preparatorio - que la prensa madrileña publicó con motivo de su recién inaugurada exposición en el Ateneo. Las dos obras muestran un mismo tema, el puerto de Bilbao. Sin embargo, en el lienzo se advierte una estética más depurada, más sintetizada, a pesar de que ambas están construidas mediante planos a los que el artista da forma y combina otorgándoles personalidad propia. Lagar nos muestra en su dibujo las dos acepciones del puerto y de la ría, igualdad que nos indica que tanto la ría como el abra separan/comunican los hemisferios terrestre y marítimo de Bilbao, para simplificarlo en el cuadro y señalar al Nervión como único y exclusivo protagonista. Su abstracción convierte los zig-zags en fábricas, sin necesidad de escribir ya “fabril” (sic), convertidas ahora en una trama romboidal.

La gran rueda, elemento principal de sus composiciones planistas, ha perdido toda linealidad circular para transformarse en una angulosa escalera desde la cual se accede a la vida industrial de Bilbao. En la parte inferior del dibujo, el vehículo de vibrantes ruedas de moderna velocidad - que nos recuerdan las obras futuristas de Boccioni, Severini o MacDelmarie - ha desaparecido para dejar paso a la proa de un barco. Es el mundo del “telégrafo de banderas, de terribles zig-zags, de franjas azules, verdes, rojas, de rótulos legibles..” de formas circulares, de planos y planes que tanto inquietaron a Celso Lagar pero que finalmente quedarían desvanecidos ante la oposición de un público escandalizado y disconforme con ese arte. En definitiva, se reaccionaba ante ese primer arte español de vanguardia que no se entendía, pero al que se temía, como profeta de una nueva pintura.



Rafael Barradas, *Puerto de Barcelona*
(*La Esfera*, Madrid, 29-6-1918)

Las tres vascas (Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm, Venta Bellier, 12-3-1932)

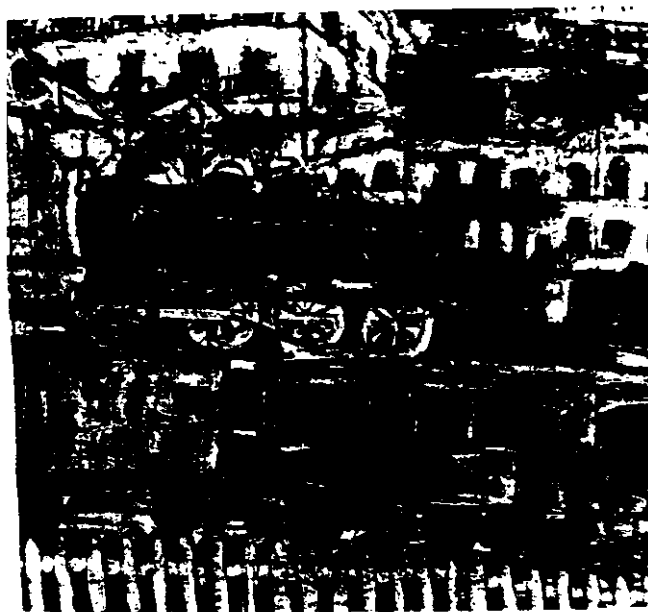
Presenta una de las notas más características que va a predominar en su arte posterior de los años 20, la monumentalidad reflejada, ahora, en tres gruesas mujeres vascas.

Muelle de Bilbao

Recibe la influencia de Torres García, en obras como *Estación* (1918). Lagar refleja el mundo de la ciudad como símbolo de la vida moderna. Se observa una estructuración plana de las formas pero sin existir un análisis planista donde intervienen elementos principalmente futuristas y cubistas.



C. Lagar, *Muelle de Bilbao*
(Óleo sobre madera, 28 x 40 cm,
Col. part. Barcelona)



Torres García, *Estación* (1918)
(Óleo sobre cartón, 33'5 x 27'5 cm,
Col. part. Gerona)

Tras abandonar, definitivamente, la Península en 1919 y no en noviembre de 1918 como apunta Narciso Alba (83), en septiembre todavía la Asociación de Artistas Vascos conservaba una de sus composiciones. Junto a ella una tabla flamenca del s. XVI encarnaba el arte antiguo contrastando con el arte moderno de la escuela planista de Celso Lagar. Una vez más la Gran Vía acogía la obra del artista ofreciendo de nuevo un arte moderno de vanguardia, en paralelo, se celebraba la primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura en las Escuelas de Albía a la que no asistiría Lagar pero en la que se mencionaría su arte planista en relación con las obras francesas que llegan a la capital Bilbaina (84):

“Ordenanzas municipales. Asfalto. Frou, frou de faldas bajas. Escaparates. En la Asociación de Artistas Vascos hay un cuadro de Celso Lagar y una tabla flamenca del s. XVI. Junto a un plátano de la India, en un banco, una institutriz inglesa hace un rosetón de crochet, pensando... abstraída, abstraída. Es rubia y chata. Adorablemente chata, porque sus claros ojos la redimen de tan deplorable nariguera... La Gran Vía es la calle que da prestigio a la Villa. La que eleva su rango, la que la dignifica y ciñe una corona de modernidad. Está sellada con el anagrama de la Grandeza Verdadera...” (85).

VI.7. POSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA VANGUARDIA MADRILEÑA (II)

La última exhibición pública de Celso Lagar en Madrid, se produce en noviembre de 1918, en el Ateneo. Desde su anterior muestra en el mes de abril de 1917, en la Galería General de Arte Moderno, Madrid se había ido convirtiendo en ese lugar cada vez más concurrido por todas las tendencias artísticas. Ahora, comenzaba a tener un ambiente artístico que constituía el punto de referencia de todos los que acudían a ella. Un año antes, Cansinos Assens había ido fraguando el germen de lo que, en estos momentos, se conocía como el movimiento literario ultraísta que con presencia del chileno Vicente Huidobro, en 1918, vendría a reforzar aún más el movimiento. Tampoco sería una casualidad la llegada, en este mismo año, de Rafael Barradas, Vázquez Díaz, los artistas polacos, el matrimonio Delaunay y Celso Lagar. Fueron ellos los que fecundaron el germen existente del recién nacido ultraísmo convirtiendo a la capital en el tercer centro artístico más importante de España, aunque Juan de la Encina, en 1919, continuará insistiendo en el carácter oficial de la capital madrileña a diferencia de Bilbao y Barcelona:

“... tres centros capitales de producción artística nacional: Madrid, Barcelona, Bilbao. Cada uno de ellos tiene su carácter peculiar y desempeña, dentro de la totalidad nacional, un papel bien preciso. Madrid ha sido en ese tiempo centro artístico reaccionario por excelencia, la gran máquina productora y sustentadora de los falsos valores que degradan el arte moderno nacional; Barcelona, la aduana franca de todos los snobismos, pero a la vez el aparato registrador más sensible de todos los movimientos nuevos; y finalmente, Bilbao, el centro más modesto y silencioso de los tres, será quizá para un futuro historiador, indicio de un esfuerzo intermitente y lleno de desmayos para dar voz

estética a una casta española hasta ahora muda y casi estéril en las altas producciones del espíritu " (86).

Si bien es cierto que en Madrid no se había producido un desarrollo artístico colectivo como en Barcelona y Bilbao, puesto que desde principios de siglo ambas contaban con esta referencia; ahora le tocaba su turno a Madrid siguiendo un proceso de continuidad que paso por los ultraístas y que eclosionará en La Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925.

Los principales hitos de vanguardia en sus orígenes, los de Ramón Gómez de la Serna con sus manifiestos futuristas y su Exposición de pintores Íntegros (1915), la muestra de Celso Lagar (1917), la de los polacos (1918), la de Vázquez Díaz (1918), las intervenciones de los Delaunay... tienen en su conjunto un deseo de continuidad que se deja entrever en sus uniones y desuniones colectivas, como por ejemplo, en la nonata primera Asociación de Artistas Independientes en 1920, pero antes en su colaboración con el ultraísmo, donde todos ellos de manera directa o indirecta van a participar. Existió pues un vínculo, un deseo de unión entre estos artistas que, en estos momentos, sustituyendo a la anquilosada tertulia de Pombo, todos ellos asisten a la de Cansinos Assens en el Café Colonial. Precisamente, allí, encontramos a Celso Lagar junto a su amigo Rafael Barradas con motivo de su exhibición planista en el Ateneo madrileño.

Celso Lagar insistía de nuevo en la capital donde sus trabajos de 1917 no habían sido bien acogidos ni por la prensa ni por el público madrileño aunque no por ello se olvidaron de su arte, considerado como un vanguardista del bando de los futuristas. El crítico de arte Correa Calderón le mencionaba en su artículo dedicado a la Exposición de Arte Francés en el Retiro celebrada en mayo de 1918 casi en paralelo a la que Lagar

realizaba en las Galerías Layetanas de Barcelona, ante el lamentable espectáculo de la Exposición francesa a la que muchos denominaron como “Exposición de arte académico francés” por la exhibición, según el propio crítico, *“de docenas y docenas de cuadros de gran tamaño, plúmbeos, históricos, fósiles, lamidos, que traen hasta nosotros el recuerdo de los cromos y de las litografías viejas”* (87). El crítico continuaba su artículo haciendo el recuento de todo aquello que faltaba en nuestra pintura, escultura, dibujo y grabado, deteniéndose en el movimiento futurista, al que reclamaba *“Futuristas.- Tampoco figura nada. Después de Italia quizá sea Francia la que sigue en audacias ultramodernas, interesantes por ser un aspecto modernísimo de la pintura. Sin duda Francia creyó que aquí aun nos escandalizamos por tan poca cosa. Ya va existiendo cierto ambiente. Al fin, España es la patria de Picasso, Iturrino, Celso Lagar, Pascual...”* (88).



Interior de la Exposición de Celso Lagar en el Ateneo (1918)

Treinta obras, junto a cuatro esculturas de figuras de animales, formaban el conjunto de la Exposición del Ateneo, gran parte de las cuales habían sido presentadas en las Galerías Layetanas. Entre ellas hacemos mención de *Lulu de Montparnasse* por creer que se trata de una composición nueva de esta época y por estar las restantes obras ya comentadas en su muestra de las Galerías Layetanas de 1918. Fechada actualmente en 1920 (89), fue realizada en 1918 según los comentarios críticos que aluden a ella en esta Exposición del Ateneo madrileño (90). También puede adjuntarse un dibujo fechado en mayo de 1916, en el que se observa un parecido en la cara de la figura. En *Lulu de Montparnasse* Lagar se basa en la técnica mixta de los primeros fauves que suponía el uso de la pincelada impresionista junto a fuertes colores que dejan amplias zonas planas.



Lulu de Montparnasse

(Óleo sobre lienzo, 32 x 30 cm, Col. Kalman)

Pasemos, ahora, a comentar la reacción de la prensa, que no se hizo esperar. Rafael Domenech, desde *ABC*, argumentaba no conocer ninguna composición planista, pese a que habían sido presentadas ya en 1917:

“No conocíamos obra alguna del Sr. Lagar y sólo por referencias sabíamos que es un pintor revolucionario y ultramodernista. Se dice que nada hay nuevo bajo el sol, y en algunos casos esto es cierto. El arte pictórico del Sr. Lagar tiene una gran semejanza con el de KOKY; solo que éste, sin apedillarse ingenuo, era un artista más sincero que el Sr. Lagar y, además, suerte tenía una valentía, unos rasgos tan enérgicos, una factura tan sobria y justa y una expresión típica de temperamento meridional, que hasta el presente no ha sido superado por ninguno de los artistas que siguen sus sendas, pues KOKY fue creador de la pintura ingenua, sintética y planista actual” (91).

Por el contrario, otros, como José García Mercadal sin escudarse en lenguajes o referencias parecidas, declaraban abiertamente su incomprensión e incapacidad para evaluar el planismo:

“Esto del planismo es una pintura para iniciados, confesada y declarada así por aquellos mismos que la practican, para poner sus obras al abrigo de las más que posibles cuchufletas de los indoctos.

Nosotros, a Dios gracias, declaramos no poseer ojos aptos para comprender y apreciar el planismo. Por eso, en las obras del señor Lagar hemos visto algo tolerable en algunos paisajes, donde el planismo aparece vago, indefinido, sin afinar. Pero en aquellos otros trabajos donde el planismo aparece con toda su fuerza de la sangre, confesamos, poniendo la mano sobre nuestro corazón, no haber visto nada, absolutamente nada que pudiese resultar agradable para el artista” (92).

Uno de los argumentos que venían a sumarse a estas cuestiones de incomprensión eran la presentación e ilustración del catálogo, en el que a pesar de no haber sido

localizado, Blanco Coris describía su portada en la que aparecían dos jeroglíficos del “dinamismo plástico” o de la “solidificación del impresionismo” (93), así como los extraños títulos de sus obras, que para José Francés estaban “traducidos de un catálogo de los *Independientes*” (94) y que por la complejidad los catálogos se encontraban colgados de las paredes del Ateneo siendo frecuente consultarlos.

“En alguns indrets de la paret, sota les pintures, hi ha clavats exemplars del catàleg. Aquest catàleg és consultat amb extraordinària freqüència per la mateixa persona, amb un marcat aire d'esverament i d'incrèdilitat. Algu fins sembla que ha d'acabar per indignarse. El veureu que va d'un quadre a catàleg, del catàleg al quadre, que confronta el número i el títol una pila de vagades; i que finalment arronca les espatlles com si dignés: no ho entec!” (95).

Los títulos de los cuadros constituían, también, una nota más de vanguardia que para muchos era entendida como una extravagancia más que unir a su planismo. Títulos planistas como *Reflejo en forma cónica*, *Raid*, *Gynemer-Somme Alsace* u *Oriente en feria cromática* eran suficientes detonantes, según Juan de la Encina, para considerarle como un hombre-anuncio que renuncia a sus principales cualidades para el paisaje y el color:

“Es de lamentar que un pintor como éste, que posee a no dudarlo excelentes condiciones de paisajistas y una retina limpia, se empeñe en querer llamar la atención con ciertas extravagancias ridículas y bufonescas de los salones parisienses anteriores a la guerra. Bien está que un artistas de talento y la malicia de Picasso se entretenga en medir hasta dónde llega la candoridad de los artistas impotentes y los snobs... Celso Lagar está equivocado de una manera demasiado candorosa para un hombre que ha salido ya de leer El Juanito. Y si el agarbanzamiento madrileño tiene alguna buena condición, es la de considerar al hombre-anuncio como lo que es y no como un artista sublime. Que nos

perdone Lagar estas palabras sinceras. Si no viéramos en algunas de sus obras ciertas condiciones de buen pintor, no nos tomaríamos ni siquiera el trabajo de escribirlas” (96).

La interpretación de Juan de la Encina sobre el hombre-anuncio y su agarbanzamiento tiene una doble visión que se relaciona entre sí. La primera, calificarle dentro del concepto futurista, por los elementos futuristas en sus obras como rótulos, letras o números que predicán dicha teoría y, la segunda, desde un contexto castizo de la época. El garbanzo alude a todo aquello español, principalmente, a la zona de Castilla por ser el lugar que más se apreciaba pero, también, por significar lo vulgar y el lugar de procedencia del artista (97). La expresión hombre-anuncio aparece en la prensa madrileña desde 1916 (98) como símbolo del hombre que se hace propaganda de sí mismo, como consideraban al arte de Lagar:

“Entre las arriesgadas extravagancias y las exóticas inventivas extranjeras a que poco a poco vamos abriendo paso, figura con poderosa originalidad el hombre-anuncio.

El hombre-anuncio al allanar nuestras fronteras, parece haber barrido, con mejor diplomacia, algo de la tradicional psicología de nuestro inocentemente puro mercantilismo. El hombre-anuncio, alto, esquelético, grave y enmudecido, es el último grito de la propaganda. Tiene algo de actor, de transformista y su variedad múltiple ocuparía un dilatado catálogo. Es la figura cinematográfica de las calles. Cuando su indumentaria es grotesca, los chicos le rodean con la misma regocijante curiosidad que si se tratara del auténtico Charlot... Puede ser terriblemente sarcástico, encastillado dentro del anuncio...” (99).

El planismo de Lagar fue también objeto de crítica por José Francés, para quien el arte de Lagar se había quedado desfasado si se comparaba con el arte actual de 1918 en Madrid. Recordemos, por ejemplo, que el sincromismo de los pintores polacos había sido ya expuesto, así como la Asociación de Artistas Argentinos cuyos componentes

realizaban exposiciones individuales. José Francés pone de manifiesto la actualidad artística madrileña pero deja en el tintero que, hasta entonces, a excepción de los artistas íntegros, los polacos y algunos extranjeros no existe ninguna exhibición de arte vanguardista; de hecho la Exposición de Arte Francés en Madrid había sido una decepción. La Exposición de Lagar suponía un nuevo intento para introducir un ismo de vanguardia en la capital que, junto a Vázquez Díaz, Barradas, los Delaunay o los polacos estaban abriendo un camino hacia la modernidad de la que muchos críticos parecían no darse cuenta o bien ignorarlo:

“En el fondo, Celso Lagar es un pintor que ve las cosas normalmente, que tiene un sentido muy justo del color. Hay cuadros suyos - estos cuadros que llevan títulos integrantes para los hombres ingenuos y de buena fe - que tiene positivas condiciones decorativistas, armonías deliciosas, gamas de grata contemplación. Su ‘Ángulo del puente de Barcelona’, incluso tiene valor indudable de realismo de emoción.

Pero Celso Lagar disimula sus buenas cualidades con la arrogancia fauvista, un poco demodé en el propio París. Y no decimos en el propio Munich, porque dentro de poco los cubismos, orfismos, sincromismos, planismos que realizan los bolcheviques y espartacos con las cosas, los edificios, los hombres y las ideas, dejarán muy atrás aquellos inofensivos atrevimientos de los cubistas y futuristas de avant guerre.

En España, Celso Lagar todavía exalta a muchos en pro o en contra. Fuera de España, Lagar no es un novedad. Como ya no lo son aquellos donde ha surgido su planismo.

El ha creído necesario resolver los seres, y las cosas, y la atmósfera por planos. Una planitud de masas, de colores y hasta un plano, para que no se extravíen dentro de sus cuadros los buenos burgueses, a quienes los artistas se empeñan ¡¡todavía!! en epatar” (100).

José Francés publicará de nuevo este artículo en 1919 exceptuando un párrafo al que añade una nueva interpretación al planismo basada en la influencia del teórico francés

Jules Laforgue. El crítico hace referencia a las notas de arte recogidas por Laforgue sobre sus impresiones en los museos y reflexiones personales sobre la pintura entre las que destacaban las teorías de Charles Chevreul o Charles Henry sobre los colores y los neoimpresionistas (101). Para Laforgue uno de los principios de la praxis es la línea, capaz de ofrecer diferentes emociones según su posición. Sin embargo, creemos que aunque exista algo de cierto en estas reflexiones de Francés debemos especificar que muchos otros artistas de primeros de siglos las utilizaron y en Lagar no fueron una influencia directa sino, más bien, de las obras que pudo ver en los salones de Otoño o de los Independientes de París: “*Celso Lagar ha visto y ha leído, por ejemplo, a Lucien Laforgue, quien asegura que ‘una línea puede expresar un objeto sin tener ninguna semejanza gráfica con él’, y que, ‘para expresar la substancia de un cuerpo, se le puede desplazar, aislar, suprimir, soldar o añadir una o muchas partes’*” (102).

Para Blanco Coris, las obras planistas de Lagar estaban influidas por los futuristas aunque éstos no cumplieron todo aquello que predicaban en sus manifiestos. Desde el primer manifiesto del futurismo (1909) fueron muchos los textos publicados. Coris se refería a los de Boccioni como *Manifiesto técnico de la escultura futurista* (abril de 1912) y a los de Carrá como *La pintura de los sonidos, los rumores, los olores* que predicaban un arte que no era real o, por lo menos, no la realidad tangible al intelecto de quien admira una obra de arte, apoyando así a la pintura clásica, académica, capaz de ofrecer la belleza inteligible:

“... no vemos en estas producciones el ‘centro de la realidad interna’ ni tampoco ‘el pasar de la melodía a la sintonía’ como preconiza Boccioni... *La pintura de los sonidos, de los rumores y de los olores* que pretende Carrá, aún no ha apuntado su albor. Para la pintura de las velocidades, de la

alegría del movimiento aun no se fabrican colores ni pinceles. Es posible que con nuevos elementos llegue todo eso algún día; mientras tanto, atengámonos a los clásicos, a los benditos clásicos, que despreciaron profundamente el dinamismo para refugiarse en la virtud de rendir pleitesía a la belleza en todas sus manifestaciones plásticas” (103).

Hasta ahora, todos estos juicios de valor se engloban dentro de una crítica que siendo académica bien reacciona contra la vanguardia bien resalta el lado más negativo de la obra lagariana pero veamos cuál fue la que le apoyó. En primer lugar, aquéllos que estaban con la aparición del “arte nuevo” o de vanguardia, como Xavier Bóveda, poeta firmante del primer manifiesto ultraísta, quien conoció a Lagar en una sesión pombiana a través del propio Ramón Gómez de la Serna. Para Bóveda, el “arte nuevo”, su ultraísmo, eran junto a otros elementos, como el futurismo al que pertenecía Lagar, el impulso hacia la pintura moderna:

“Celso Lagar que acababa de regresar de la provincia de Orense tenía interés en que yo viese los cuadros y paisajes que de mi tierra pintara.

Además, regresaba encantado.

Allí, todavía, se quedará su esposa (una bella y admirable escultora francesa que, en compañía de su marido, trabaja en el arte nuevo)

Viniera a Madrid para exponer en el Ateneo.

Yo le prometí mi visita.

El me regaló un dibujo.

Días después Celso Lagar expuso.

El público -claricote y rancio (creo haberos dicho que Celso Lagar es un pintor planista) se mostró bastante desorientado y aun disconforme, con el nuevo modo de pintar el pintor extraño.

Igualmente la crítica.

(Bueno, entre paréntesis, hemos de recordar que todos nuestros críticos, a excepción de José Francés, no están en el espíritu de nuestros días, ni comprenden las cosas de nuestros tiempos)

Decíamos que la crítica no acogió a Lagar con verdadero afecto.

Discretamente -¡oh la correcta discreción de todos los adaptados! - ni lo aplaudieron ni lo desecharon.

Esto es: 'lo dejaron pasar'.

Y eso fue todo.

Yo no fui a ver esa Exposición.

Me sorprendió ésta en momentos exóticos.

No pude ir.

Celso Lagar, a pesar de todo, no se ofendió por esto.

Clausurada ya me invitó a ver un cuadro a su domicilio particular.

Fui.

Y...

Antes de nada.

Antes de nada, diré, que ahora se ha puesto en moda blasonar de conocerlo todo.

A nadie sorprende encontrarse con un señor que, perfectamente imbécil, con una gran familiaridad, hable de las obras de Fulanito de Tal o de las nuevas orientaciones del pintor Zutano.

Eso a mí me molesta.

Temo que el lector me tome por uno de éstos.

Así, pues, antes de elogiar a Lagar, diré que yo no entiendo una palabra de la pintura moderna.

Ni de la moderna ni de la antigua.

Me gusta quien me gusta, y quien no, no me gusta...

A mí me parece bien, formidablemente bien, esta bellísima degeneración de la verdadera belleza.

Yo admiro, y aplaudo y elogio a estos grandes propulsores de la nueva forma.

A estos hombres formidables que vienen a redimirnos.

A estos enormes complidores de lo sencillo.

Y a estos geniales destructores de las formas únicas.

A mi instinto constitución anárquica le gustan y aplauden las nuevas reglas.

Tal vez yo sea un degenerado.

¿Que sí?

Pues bien. Estamos de acuerdo.

En poesía estoy con los ultraistas -jamás volveré a hacer versos al modo de mi 'Espistolario'; en prosa, con los avanzados - me gusta mucho Gómez de la Serna-. Y en pintura, con los futuristas.

Y esto es Lagar.

Un futurista..." (104).

En segundo lugar, destaca el artículo de Fernando López Martín, cronista del diario *El Figaro*, amigo personal de Rafael Barradas, con quien realiza esta crónica, este último encargado de la ilustración. Fernando López Martín, creemos que influenciado por el arte de Barradas (105), realiza un amplio comentario en el que se pueden destacar la aceptación y el intento de definición del planismo como escuela de vanguardia paralela a otras como la de Miró, Torres García o Barradas y el presentimiento del fracaso de la Exposición de Lagar por el dominante academicismo en la capital.

"...Picasso y Gleizes, los dos maestros del cubismo, el uno con sus irreverentes audacias y el otro con sus impresionismos, son dos anticuados si se les compara con el ultramodernista Celso Lagar...

Celso Lagar tiene prestigio, talento e inquebrantable fe en su arte, dos condiciones admirables para alcanzar el triunfo. ¿Vencerá? Nosotros lo deseamos, porque sus entusiasmos son merecedores de la victoria; pero tememos que no sea así; porque la gente, en su mayoría aferrada a las viejas tradiciones, contempla, un poco espantada, a los innovadores violentos y audaces.

Los ultramodernistas, y más cuando son furibundos derrocadores, están expuestos a un irremediable fracaso, y Celso Lagar, que es de éstos, debe medir sus pasos y no entregarse a una esperanza sin límites.

Los lienzos de Lagar son una muestra fuerte y precisa de lo que es en pintura el ultramodernismo, ese arte abiertamente apartado, en irisaciones y técnica, de las escuelas que se basan en la verdad única e imperecedera... Celso Lagar recogió de fuera, no decimos copió, las innovaciones más aventuradas sobre arte, y con su talento las importó en España, donde arraigaron tan hondamente que hoy forman escuela, de la que los más firmes sostenes son Lagar, Torres García y Miró..." (106).

López Martín parece estar con la vanguardia pero de una manera muy superficial, así lo demostrará en su próximo comentario sobre arte ultramoderno dedicado a la escuela planista lagariana, a la que la mayoría de la crítica no había llegado a aceptar (107).

Después de su estancia en Barcelona, en el verano de 1918, Barradas se había instalado en Madrid y comenzado a trabajar en este periódico, *El Figaro*. Dicha estancia sería uno de los contactos más estrechos entre Lagar y Barradas, ahora, en este artículo de *El Figaro* como pareja artística. Recordemos que Torres García se encuentra todavía en Barcelona. Si, al principio, Lagar y Torres habían compartido en *Un Enemy of the People* la misma página para ilustrar cada uno con sus dibujos individuales sus lenguajes, en estos momentos sucedía lo mismo con Barradas y Lagar. Fue la primera y única vez que ambos artistas trabajaron juntos. De hecho, quizá podemos hablar de una despedida, que se manifiesta en la dedicatoria que Barradas ofrece a Celso Lagar a través de un dibujo. Éste, quizá, sirvió para devolver a Lagar el que años atrás el artista había regalado a Barradas, hoy en día en una colección particular de Barcelona.

En el de Lagar podemos apreciar los rasgos definitorios de su planismo. El ya típico desdoblamiento de cabezas cuyos rasgos faciales se sintetizan al máximo, la aparición del bodegón - jarrón y manzanas-, los rótulos, esta vez dedicado a Barradas escrito en letras mayúsculas delimitadas por dos líneas paralelas que dejan libre la letra "S" que es a su vez sesgada por una línea curva, además de sus habituales líneas rectas que forman ángulos y curvas que delimitan espacios, dos de ellos tubulares que recuerdan a una composición de sus primeros estudios cubistas (108).

El que realiza Barradas a Celso Lagar parece expresar el éxito del artista en su Exposición del Ateneo como se observa en las tres cuartas partes del dibujo, mientras que en el ángulo superior derecho Barradas nos ofrece un detalle del mismo dibujo que Lagar realizó en el nº 3 de *Un Enemic del Poble* en 1917, cuando participó junto a Torres García. Esta simbolizaría para Barradas el planismo lagariano expresado en su forma más analítica como si quisiera indicar al lector que más arriba, en la misma hoja, el propio autor, Celso Lagar, continúa analizando ese mismo lenguaje expresado, ahora, en el estudio del puerto de Bilbao (109), lugar, como sabemos del que acababa de regresar.



Rafael Barradas, *Celso Lagar*
(*El Figaro*, Madrid, 5-12-1918)

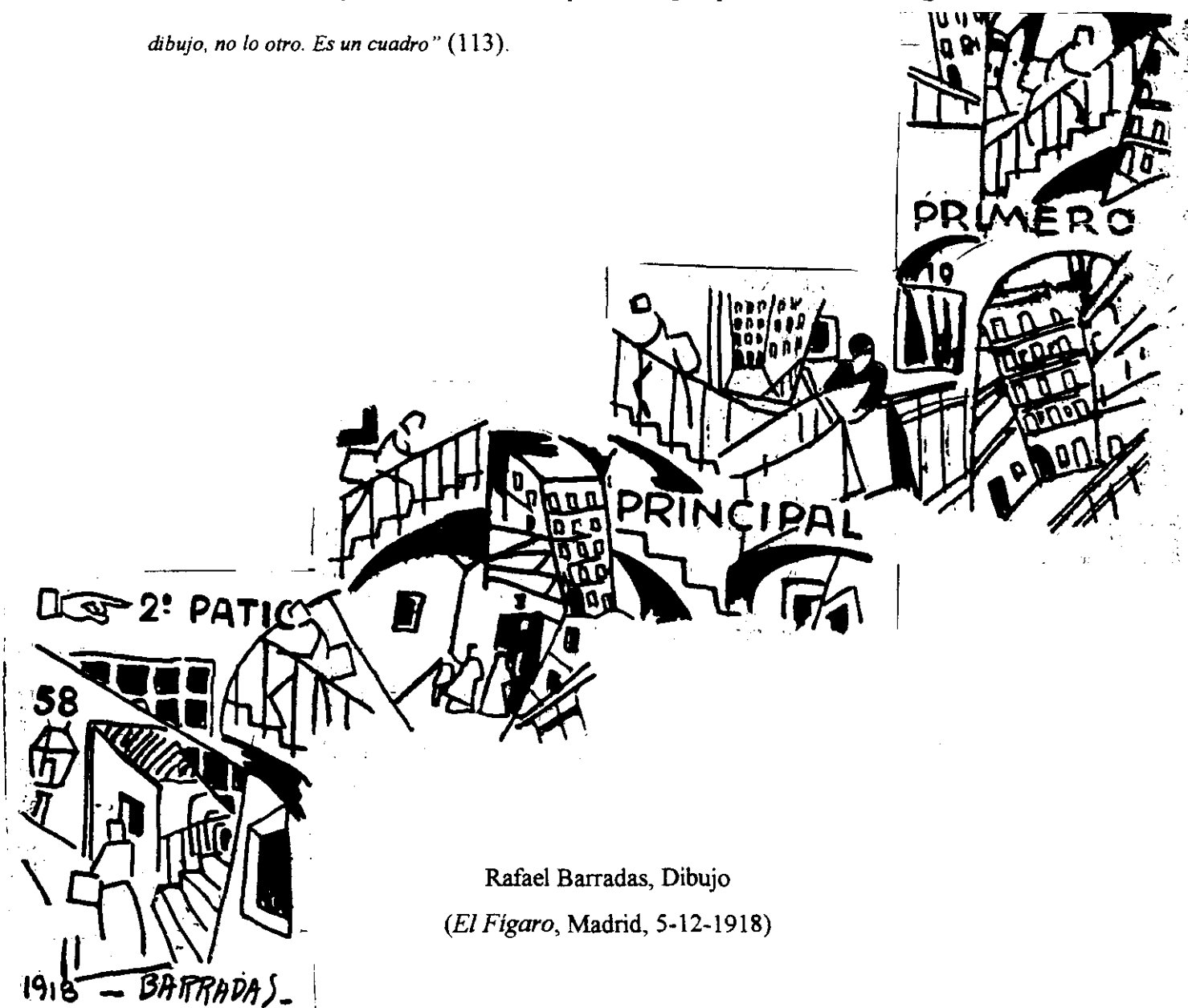
Volviendo de nuevo a la parte más barradiana del dibujo, su autor refleja a través de unos pequeños trazos lineales el retrato de Lagar, que a diferencia de otros retratos de esta época de Barradas, en los que sí existe la presencia física del retratado como en el de Torres García (1918) (Tinta china sobre papel, 23'5 x 17 cm, Residencia de Estudiantes, Madrid), en éste ha querido simbolizar el camino artístico de Lagar. Tras su estancia en París a la que Barradas presenta con el dibujo esquemático de una Torre Eiffel, en el que unos de sus dos puntos de apoyo es una flecha que indica dicha estancia. Después, Lagar llegaba a la Península donde realizaría varias muestras planistas para terminar en la última de todas, la del Ateneo, como representa Barradas.

Siguiendo con el comentario de esta página de *El Figaro*, aparece también otro dibujo de Barradas que, más tarde, se convertirá en un óleo *Casa de apartamentos* (1919) (79 x 60 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo). Con esta obra llegamos al momento de fricción entre Lagar, Barradas y Torres García. Si anteriormente vimos que la correspondencia entre Torres y Barradas fue uno de los principales pilares para continuar sus relaciones artísticas, ésta sería también en el caso de Lagar uno de los motivos que influyeron en Barradas para su futura separación con Lagar.

Partiendo de la tarjeta postal del 14 de noviembre de 1918 (110) cuando Barradas y Lagar escriben a Torres para saludarle, la respuesta de esta tarjeta es una carta de Torres a Barradas, el 24 de noviembre de 1918 (111) en donde ante la imposibilidad de ir a Madrid le dice a Barradas que no le espere y exponga donde pueda, de lo que se desprende la gran unión entre ambos artistas. La siguiente carta se escribe en este mismo mes (112) y Barradas explica a Torres su próxima muestra en donde realizara un pequeño apartado para niños de vibracionismo; finalmente, el 13 de

diciembre de 1918, Torres escribe a Barradas, entre otras cosas, dándole las gracias por el dibujo de Fígaro:

"Y gracias... por el comentario a la Exposición Lagar, que es interesantísimo. Quiero decir su dibujo, no lo otro. Es un cuadro" (113).



Rafael Barradas, Dibujo
(*El Figaro*, Madrid, 5-12-1918)

Torres, desechando la composición de Lagar, se refiere al dibujo de la *Casa de apartamentos* que, como él mismo indicó, se convertiría al año siguiente en un cuadro. Esta correspondencia es presagio no sólo de una ruptura inminente entre Lagar y Barradas sino además de la dependencia que siente Barradas por su amigo Torres García

motivada, principalmente, por un lenguaje común expresado muchas veces en el gusto por los objetos infantiles, proyecto en el que Lagar nunca llegó a participar. Fueron muchos los rasgos en común que unían a Torres García y Rafael Barradas.



Rafael Barradas, *Casa de apartamentos* (1919)

(Óleo sobre lienzo, 79x 60 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo)

En primer lugar, a pesar de la diferencia de edad entre ambos (Torres tenía 57 años cuando conoce a Barradas) y la consagración artística de Torres García con el noucentisme, ambos artistas poseían la misma nacionalidad de origen y un gusto por un arte múltiple basado en juguetes, dibujos, escenografías, pintura, etc. que Celso Lagar no compartía. Incluso, como señala Pilar García Sedas (114) Barradas en cierto modo

consideraba a Torres García como un maestro al tiempo que éste último vio en Barradas un compañero de una escuela muy particular que, en los últimos momentos de relación (1919), se basó en la realización en una exposición infantil (115). Quizás por este motivo llegaron las primeras desavenencias con Lagar, aunque hay que destacar el lenguaje de Lagar por su condición plana y por la utilización de elementos próximos al vibracionismo de Barradas e, incluso a veces idénticos, en el planismo y en el vibracionismo. Por ello, Torres no dudó en alentar al planismo, término que perdurará años después de la partida de Lagar;

"Adelante todos los que vamos adelante. Más vibracionismo que nunca y planismo y expresionismo y cubismo y todos los ismos. Porque tenemos razón. Somos los únicos que vemos" (116).

VI.8. DE PLANOS Y PLANES: EL PLANISMO

El planismo fue la elaboración del primer ismo de vanguardia en las artes plásticas españolas del s. XX, considerado actualmente como una mera elaboración cubista fue más complejo, debido a la trayectoria artística del pintor Celso Lagar. La situación artística en la Península desde 1909, con la aparición de los primeros manifiestos futuristas, hasta 1915 contrasta notablemente con la aparición del planismo, considerado por aquel entonces como una de las primeras escuelas ultramodernistas que se oponía al arte academiscista. Junto a Barcelona y Bilbao, Madrid intenta, a cargo de algunas personalidades como Ramón Gómez de la Serna, ser centro de renovación de las artes, destacándose los primeros intentos de oposición al sistema tradicional que las exposiciones nacionales habían consagrado desde 1856. En este sentido, Barcelona se

destacará del panorama peninsular, con la aparición de personalidades como Dalmau, Santiago Segura, Parés mostrando las primeras exposiciones de arte europeo de vanguardia que organizan sus galerías particulares.

Este ambiente de renovación artística, y tras del estallido de la Primera Guerra Mundial, Celso Lagar encuentra el escenario idóneo para desarrollar sus actividades teóricas, las más escasas, y prácticas. El artista había sido testigo de excepción del ambiente cultural parisino, desde 1911 a 1914, ocasión que aprovechó para asistir “in situ” a las manifestaciones de los movimientos como el cubismo, el futurismo, el fauvismo, el clasicismo cézanniano, el impresionismo o el expresionismo y a las tertulias más avanzadas como las de Closerie de Lilas protagonizadas por el poeta Paul Fort, que le permitirán realizar una síntesis personal que será conocida con el nombre del planismo.

Como hemos visto, en 1915 sería su propio autor, Celso Lagar, el primero en definir la naturaleza de este arte: “Après le sentiment, la couleur et la forme comprise dans la planisme et le volume sont les éléments du bel art”.

Con estas palabras, Lagar inauguraba no sólo su primera Exposición en la Península sino que, además, bautizaba a este nuevo ismo. Otros historiadores, como Santos Torroella (117), han apuntado, incluso, la intención del artista en París de plantear la teoría planista al pintor barcelonés Domenec Carles para secundarla aunque nada más se sabe de ello (118).

En Barcelona el recién llegado Lagar compartiría inquietudes renovadoras con personajes de vanguardia tan importantes como Rafael Barradas, Torres García o Robert Delaunay. El planismo dejó su huella en las principales revistas vanguardistas catalanas: *Revista Nova*, *Vell i Nou*, *Un Enemic del Poble* dirigida por Joan Salvat Papasseit o

Troços dirigida por Josep Maria Junoy, que exponían las experiencias culturales más avanzadas del momento, y que además sirvieron para dar una nueva dimensión del arte moderno y de la poesía constituyendo una importante plataforma de difusión.

Lagar, una vez elaborado el corpus teórico del planismo en Barcelona, marcha a Madrid en 1917, lo que supuso un conocimiento de suma importancia para la vida artística de la capital, sumida, hasta este momento, en una apatía artística en lo que se refiere a nuevas experiencias vanguardistas, siendo la de Lagar la segunda intervención ya que la primera la había protagonizado la Exposición de los Pintores Íntegros organizada por Ramón Gómez de la Serna (1915).

Desde la capital, Celso Lagar se traslada a Bilbao, de modo que se constituye en nexo de comunicación entre las tres principales capitales del arte en España: Barcelona, Madrid y Bilbao. Su participación en la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos en 1918 y, un año después, en el mismo lugar suponen un acontecimiento social y la constatación de estar en presencia del arte español más avanzado que se podía ver en la capital bilbaina durante esos años.

La repercusión que tuvo el planismo fue muy diversa, en primer lugar, fue saludado como síntoma inequívoco de modernidad por críticos de arte como Eugenio d'Ors que vio en el planismo un buen respaldo para su noucentisme; Joan Sacs, que le consideró como un pintor genuino; Juan de la Encina, que adivinaba sus dotes constructivas dirigidas, principalmente, al arte moderno que el mismo defendía; Ramón Gómez de la Serna, que le integra y presenta en sus tertulias del café Pombo, a las que asistirá con regularidad, formando parte del reducido, pero selecto grupo de intelectuales, artistas y literatos que propugnaba la renovación de la vida española; Rafael

Cansinos Asséns, el padre del ultraísmo, así como Xavier Bóveda, nombran su planismo como un elemento del arte nuevo, etc. mientras que, por otra parte, fue atacado violentamente por aquellos defensores del orden establecido por los certámenes oficiales.

Como podemos observar, la importancia de Celso Lagar en el arte nuevo español de las primeras décadas del s. XX es evidente, además de ser punto de unión en otros lenguajes como el vibracionismo de Barradas, el constructivismo de Torres García, el arte de José de Togores, Jaume Guardia e, incluso las primeras experiencias artísticas de Joan Miró y, más tarde, las de Antonio de Gueza, Pancho Cossío, etc.



Celso Lagar, *Hors d'oeuvres variés* (c. 1921)

Paradero desconocido

La cronología del planismo, al igual que muchos otros movimientos de la vanguardia como, por ejemplo, el vibracionismo de Barradas (1917-1921) fue muy breve, tan sólo cinco o seis años. Podríamos decir que comienza en su primera Exposición en las Galerías Dalmau (1915) y concluye en su última exposición bilbaína en 1919, pasando por las galerías Athenea, Layetanas, General de Arte Moderno, el Ateneo y la Asociación de Artistas Vascos, aunque algunos de los rasgos de su escuela planista

como la estructuración plana de las formas y colores fauvistas abarcan unos años más en su producción artística posterior de los años veinte e, incluso, varios de sus dibujos como *Menu for Mme Kahn* y *Hors d'oeuvres variés*, están emparentados al universo vital de la obras del uruguayo Rafael Barradas, a través de los evidentes notas clownistas de su rostros, permiten alargar la vitalidad de este movimiento.



Celso Lagar, *Menu for Mme Kahn* (c. 1921)

Paradero desconocido

La exégesis del planismo se cimenta en una interpretación muy personal de todos aquellos lenguajes artísticos que quedaron almacenados en la memoria de Celso Lagar durante su primera estancia parisina. La poética, la estética y el arte que coronaron su producción planista fueron por una parte, el clasicismo cezanniano, el impresionismo y el

lenguaje primitivo de Modigliani y, por otra, los demás movimientos contemporáneos que compartían la escena vanguardista: cubismo, futurismo, fauvismo, expresionismo...

Sin embargo, su arte no se basa en la utilización sistemática de todos estos préstamos. No existe un camino único que nos aproxime al planismo sino, que al contrario, a través de todos estos caminos, de todos estos lenguajes, se llega al planismo. Por ello, en su pintura se pueden observar dos interpretaciones: una objetiva y acabada, que nos acerca al clasicismo de Cézanne, al noucentisme de Sunyer, al primitivismo de Modigliani... y otra subjetiva, estructurada en planos, que comienza en el cubismo, intima con el futurismo, orfismo, fauvismo e impresionismo, y que llega en ocasiones a revestirse con ropajes expresionistas.

Lagar toma y retoma sin orden alguno todos los lenguajes, cuyos elementos mezcla entre sí. No subyace un orden de preferencia. Así pues no será raro encontrar composiciones con principios cubistas, futuristas y fauvistas, al lado de otras más clasicistas o, incluso, generando un enfrentamiento entre estos lenguajes. El planismo vendría a ser un juego de lenguajes sin reglas fijas. Sin embargo, en este nuevo ismo podemos descubrir una doble naturaleza: la sincrética y la experimentalista.

En la primera, Lagar utilizaría todos aquellos elementos, que sin llegar a resultar extraños - exceptuando sus fuertes tonalidades -, eran legibles para la crítica y el público y que por ello serían las más elogiadas. Son definitorias a este respecto, las primeras composiciones que presentó en las Galerías Dalmau, en Athenea, en La Cantonada, o bien en sus sucesivas exposiciones en las Galerías Layetanas. Se trata de unas pinturas de agradable modernidad que fueron bien acogidas por el público barcelonés, implícitas por la propia crítica al noucentisme reinante en la ciudad condal y, en otras ocasiones, como

filiaciones del propio artista al movimiento. Los temas elegidos nos hablan de un nuevo clasicismo, a la búsqueda de los orígenes de una pintura moderna en la mejor tradición cezanniana. Nos encontramos con unas figuras de nostalgia edénica, matizadas por el ritmo lineal decorativista de Matisse. Concebidas en armonía con el paisaje circundante, en la línea sinuosa del mejor Derain y el color agresivo de un Vlaminck que se engarzan, perfectamente, con la pintura noucentista del momento; pero, en otras ocasiones, sus figuras nos hablan de una vuelta a los orígenes basada en el arte primitivo de su amigo Modigliani o de composiciones infantiles de Marie Laurencin, que por sus arcaísmos no fueron admitidas en ninguno de los contextos culturales de esta trilogía de ciudades. La segunda sería la más radical, el planismo propiamente dicho, basado en una interpretación muy personal del cubismo y el futurismo, pero paralelo e, incluso, a veces coincidentes como ya se ha dicho con otras manifestaciones como el vibracionismo de Barradas, el constructivismo de Torres García o las primeras experiencias del joven Joan Miró quien ya en 1915 daba cuenta de la primera muestra de Lagar; por ello no es de extrañar que encontremos reminiscencias lagarianas en sus obras:

“La vida artística de Barcelona es ahora muy intensa; un pintor de gran talento, aunque muy lejos de estar formado, Lagar, nos ha ensañado sus obras ‘cezannistas’; ahora tenemos a Otto Weber, alemán y estructuralista, si bien no tan fuerte como el otro. Nos interesa mucho ver estas chispas de arte nuevo” (119).

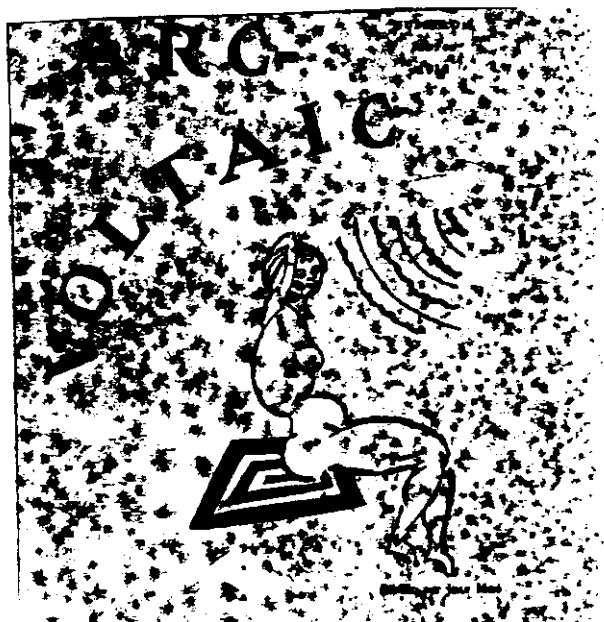
Creemos que existió un especial interés de Miró en las obras de Lagar, sobre todo en sus primeros desnudos, en los que se puede apreciar el mismo primitivismo lagariano. También, aunque es mucho más difícil de concretar, pero no de apreciar, la influencia más o menos externa de algunas de sus composiciones como *L'ampolla blava* (1916) (Óleo, 57 x 68 cm, Adrien Maeght, París), los dibujos publicados en *Trossos*,

Arc Voltaic o *L'Instant* (1919) de artistas como Rafael Barradas o Lagar, sin olvidar de las de su amigo E.C. Ricart. En ellos se puede observar cómo Miró, consciente de las corrientes de vanguardia que circulan por el ambiente artístico barcelonés, ha podido ver las exposiciones de Celso Lagar y los trabajos de Barradas (120) organizando sus composiciones en ángulos planos, formas circulares y fuertes colores fauvistas.



Miró, Dibujo (c. 1917)

(Lápiz sobre papel, 31'3 x 21'5 cm, Col. part.)



Miró, Dibujo

(*Arc-Voltaic*, Barcelona, 1-2-1918)

Lagar opera con planos, que separa individualmente a través de fuertes tonalidades, normalmente tres o cuatro colores - rojo, amarillo, azul o verde - derivados del fauvismo. No existe tercera dimensión puesto que no desea crear una ficción, sino un arte en plena construcción, mediante la combinación de elementos plásticos u objetos, que reflejan distintos caracteres de otros lenguajes vanguardistas. La aparición de un extenso vocabulario de signos: palabras, letras, rótulos, números, ruedas, aviones, fragmentarias visiones del hecho urbano... nos remiten al dinamismo y la vitalidad de las

composiciones futuristas u orfistas; por otro lado, la representación de bodegones, con botellas, frutas, jarrones, de reflejos descompuestos por medio de planos nos hablan del cubismo.



Celso Lagar, *Estudio cubista* (c. 1914-1915)
(Paradero desconocido)

La serie de volúmenes que se encuentran entre los objetos, Lagar los llama interiores produciéndose la siguiente igualdad: volumen = interior. Estos espacios ocupados por cuerpos, esos interiores, están en íntima compenetración, se trata de la unión entre el ambiente del cuadro y el aire que existe dentro de un espacio simplificado. Es como dirá Lagar: "*la compenetración del ambiente y el aire dentro de una superficie plana*".

No se pretende crear una tercera dimensión sino derribar la muralla que la crea mediante planos que se cruzan mezclan, sin necesidad de crear una atmósfera, porque ya existe. Se aspira a crear, a comenzar un arte nuevo, primitivo y puro, después del cubismo, en el cual no exista ningún obstáculo, sólo una atmósfera plana, capaz de crear

ese nuevo arte que comience desde el principio, desde los orígenes, desde el arte primitivo. Por ello, Lagar dirá *“Nosotros somos en nuestro tiempo los iniciadores de un arte primitivo”* expresión que forma parte de unos de los escasos escritos de Lagar, titulado precisamente *“El Renacimiento del arte después del cubismo”* (121).

Comienza en el arte constructivo que inició Cézanne, basado en la búsqueda de una idea que llegó a alcanzar, ver, sentir y encontrar en la naturaleza a través del volumen, de la construcción; por el contrario, el planismo busca la penetración de unas partículas con otras por eso no mezcla los colores, porque crean una ilusión engañosa, van en su estado más puro del tubo al lienzo para crear una superficie aún más plana y compenetrada.

Pero, por qué no crear algo nuevo, que tenga los ingredientes de lo que ya ha sido nuevo. En una palabra, volúmenes y formas cubofuturistas capaces de mostrar no sólo un valor arquitectónico y estructural sino capaz de ser un sentimiento, al mismo tiempo, bello. Para demostrar la validez de su propuesta, para ser válida figurativamente tiene que identificarse con ideas y sentimientos. Así, precisamente como en varias ocasiones se ha dicho, definirá su planismo: *“Después del sentimiento, el color y la forma comprendida en el planismo y el volumen son los sentimientos del arte bello”*.

Lagar definiría de nuevo su planismo en 1944, con las siguientes palabras: *“era para mi, como problemas de palabras cruzadas- crucigramas; la verdadera emoción, se siente delante de la naturaleza; es preciso traducir la poesía de la vida”* (122).

¿Pero, cómo traducir la poesía de la vida? Los juegos de palabras, los elementos poéticos, las imágenes, la realidad y el espíritu del hombre se expresan por medio de la palabra, sujeta a un ritmo que produce una emoción. Todo ello traducido, trasladado a la pintura. Juegos de elementos pictóricos tan banales como un florero, una rueda, una

escalera, una casa, un avión, unas manzanas... cruzadas, invertidas como las imágenes poéticas (metáforas, comparaciones, caligramas) muestran la propia realidad de la vida, del espíritu humano; a través de una pintura sujeta a vivos colores, a formas angulosas, curvas, que constituyen un ritmo plano, planista, llegan a crear esa emoción que sólo se palpa delante de la naturaleza por planos, los de Celso Lagar.

Lagar analiza en términos formales - planos, rectas, curvas, formas - y acude al cubismo y al futurismo. Sin embargo, el planismo quiso ser después del sentimiento, un arte bello, además, de una forma de interpretación de la realidad como sentimiento y espíritu. El planismo puede ser la ecuación matemática: sentimiento = idea, ¿por qué se habla de planismo en el ultraísmo? Los ultraístas quisieron beber del nuevo arte, para experimentar con una impresión, un sentimiento que se transada al terreno de la poesía y además encierra la fuerza del arte nuevo que necesitan y predicen en sus orígenes las expresiones ultraístas. Los ultraístas saben el significado del planismo, por ello lo usan para dar más fuerza a su expresión. De tal manera, que podríamos hablar del planismo en el terreno formal de la pintura y del terreno conceptual como idea y sentimiento. En octubre de 1920, como veremos en otro apartado en relación con el planismo y el ultraísmo, Guillermo de Torre escribe aludiendo al término para la revista *Cervantes* (123). En este mismo número de la revista, de nuevo se hace mención al vocablo planista, pero esta vez con una adaptación a la superficie pictórica como ilusión de un espacio geométrico, un poliedro compuesto de múltiples caras planas y de los ángulos formados por estas caras, en donde se adosan exageradas formas planas: "*Visión multiédrica de los horizontes rasgados e insurrectos, en la yuxtaposición de las perspectivas planistas paróxitas...*" (124).

El término planista también fue adaptado por otros artistas que por sus similitudes artísticas realizan composiciones semejantes en paralelo al desarrollo de los movimientos de vanguardia como Vázquez Díaz, Sonia Delaunay o Rafael Barradas. El primero aparece en el poema Guillermo de Torre que dedica al artista *La ascensión colorista de Vázquez Díaz*, en relación con esa misma Exposición del Palacio de Bibliotecas y Museos de 1921 también Correa Calderón alude a referencias planistas en sus obras (125). Igualmente en 1922, aludiendo al cuadro *El Cartujo* presentado por Vázquez Díaz en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que el crítico Antonio Espina menciona dicho epíteto aunque con un significado bastante circunstancial :

"Pretende una simplicidad que no ha conseguido todavía su fórmula planista y que le arriesga demasiado a la penuria de color, a la miseria técnica, a la huera consecuencia de un arte sin medula y sin movimiento" (126).

Y, en tercer lugar, Manuel Abril se encargará desde 1920 de adoptar el término planista para definir el arte de Rafael Barradas. El tema venía planteándose desde 1919, cuando el artista realiza su Exposición madrileña en el Salón Mateu donde en algunos de los comentarios que se refieren a sus obras aparecen el vocablo planista, por la similitud de sus composiciones con las de Lagar, quien había expuesto un año antes en la capital. Sería en la revista catalana *Vell i Nou*, donde realice un artículo sobre Barradas e introduzca el término planista, no como denominación suya sino como apelativo que le han dado otros:

"Artista uruguayo, hijo de españoles que reside en España desde hace unos seis años. ¿Cómo determinar la filiación de Barradas? Se le ha llamado vibracionista, planista, etc... A veces

descompone los cuerpos con arreglo al geometrizable y algebraico concepto cubista; otras veces en cambio pone en práctica principios futuristas referentes a la dinamicidad y a la visión del mundo como producto de fuerzas vivas que se compenetran y mantienen un ritmo en perpetua actividad. En ocasiones, dedica toda la atención al carácter material de las cosas acusándolo con una sustancia suculenta que descubre al admirador de Cézanne; en ocasiones, procede también con el sintetismo y la desproporción propuesta de los salvajistas fauve. Barradas puede hacer compatible su personalidad con la multiplicidad de estas tendencias...” (127).

La cuestión volverá a plantearse, más tarde, en 1923, cuando Manuel Abril, utiliza de nuevo dicho término: *“Barradas hacia planismo. ¿Qué quería decir esto de planismo? Quería decir que el pintor prescindía en sus cuadros de la perceptiva lineal. Y en esto contenía la verdad: la verdad de que el artista, cuando pinta un cuadro, no tiene para qué hacer obra de ilusionismo y arreglárselas para que parezcan ‘de bulto’ los objetos, y parezcan que el personaje retratado se va a salir del cuadro...”* (128). Lo cierto es que el propio Barradas acuñaría dicho término en una obra ilustrativa, *Guignol planista*, en el libro *Un teatro de arte en España (1917-1925)* (129). En esa obra, como sucede en algunas de las restantes que se publican en dicho libro, se pueden observar las mismas características del arte barradiano de los últimos años, pero también las amplias superficies planas, la distribución en damero, la estructuración geométrica de las formas de Lagar que fueron utilizadas por Barradas en ese intercambio de lenguajes que ambos realizaron. De esta manera, nos atreveríamos a decir que el término puede ser aplicado, fue aplicado a todos aquellos elementos que recuerdan por su planitud al planismo de Lagar pero que también asimiló Barradas.



Rafael Barradas, *Guignol planista*

En 1925, con la Exposición de la Sociedad Artistas Ibéricos, la palabra planista continúa apareciendo en algunos comentarios como el Juan Ferragut en su artículo “Ultraísmo, iberismo, cretinismo” debido a la semejanza y la planitud de algunas de las obras de los pintores:

“Sufrimos una invasión de exotismo que está deteriorando nuestro arte, extraviando nuestro pensamiento, nuestro gusto. A los artistas, un charlatanismo oportunista está contagiando de ISMOS...: el planismo, el cubismo, el futurismo...” (130).

El planismo fue, en definitiva, un intento de renovación de una estética depurada y radicalizada al máximo, que tendía al cientifismo a través del experimentalismo de otros

lenguajes. Pertenecen a esta segunda interpretación las exposiciones de Madrid, Barcelona y Bilbao. Como hemos visto, el planismo no sólo manifiesta su adoración al plano sino que, además, hace referencia a un plan personal enfrentado con el propio cubismo por querer ser una alternativa más, latente en toda su producción, tanto las experiencias sincretistas como la experimentalistas, y no sería otro que el de la esencial experimentación de formas y conceptos plásticos que equipara a Celso Lagar con los esfuerzos de los artistas renovadores de las primeras vanguardias europeas. Tras la marcha de su fundador a París, el planismo, como ismo, continuó definiendo el arte de otros pintores. Fue adoptado por los ultraístas, por la crítica y afiliado a otros artistas de vanguardia que como Barradas, Vázquez Díaz o Sonia Delaunay continuaban residiendo en Madrid; también por los nuevos artistas como Maroto, cuyas obras fueron calificadas de semiplanistas ya en 1918 (131); Pancho de Cossío, en su muestra del Ateneo en 1922 y Antonio de Guezala (132), de manera que la continuidad del planismo se planteó en dos frentes bien diferenciados. El primero, a través de Celso Lagar en las obras de los años veinte durante su definitiva estancia en París, y el segundo, mediante la asimilación plástica del planismo de los artistas que se quedaron en Madrid.

Tanto es así que en los años treinta se continuará recordando el planismo de Lagar al mencionar el arte de vanguardia: *“Todo el mundo conoce vagamente la existencia del cubismo; pero los fundamentos de la escuela y sus expresiones más notables le son extrañas... Cada uno de los modernos vanguardistas parece poseer una ‘estética científica’, cuyos principios se asemejan a los que ya eran viejos antes de la Era Cristiana.*

El planismo de Celso Lagar y demás compañeros no está explicado de un modo equivalente. Eso de aparecer un poco revolucionarios y anticlásicos, escondiendo la falta de originalidad (y en muchos casos la carencia de medios técnicos) es poco serio...” (133).

Esto nos llevaría a la problemática que existe con el encarecimiento de la compra-venta de las obras del artista. El desconocimiento de muchas de sus obras, la gran cantidad de falsificaciones que se han hecho de ellas así como la existencia de las composiciones de un hermano de Celso, Manolo Lagar, que firmaba casi con la misma rúbrica. Actuó en Barcelona a partir de 1919, momento en que Celso Lagar abandonó España para trasladarse definitivamente a París. En ese año realizó Manolo Lagar en las Galerías Layetanas una exhibición de sus obras, de las que la crítica consideró como continuación de los mismos procedimientos de su hermano tanto en la diversidad de temas como en su técnica (134). Posteriormente, realizó otra exposición en la sala del Circól Artístic de Sant Lluç, durante el mes de mayo de 1921. En la actualidad y pese a ser el primer ismo español de vanguardia, el planismo continúa siendo casi un total desconocido, situación que nuestro trabajo de investigación ha intentado actualizar con el planteamiento de nuevos debates sobre los orígenes de la vanguardia española.

VI.9. NOTAS

(1) Anónimo, “Exposición nacional de trabajos de ciegos”, *Diario Universal*, Madrid, 2-4-1917.

(2) Anónimo, “Exposición nacional de trabajos de ciegos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-4-1917.

(3) Anónimo, “Exposición nacional de trabajos de ciegos”, *La Mañana*, Madrid, 3-5-1917.

(4) El 27 de junio de 1917, la *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes* hacía público un comunicado exponiendo que se alargarían las obras en el Ministerio de Estado para realizar la muestra por la cantidad de trabajos presentados y se postponía para el otoño próximo.

(5) Tras la muestra lagariana en las Galerías Dalmau (1915), Otto Weber presentaba unas obras de inspiración cezanniana; en diciembre del mismo año, expone en el mismo lugar el fauve Van Dongen; al año siguiente, serían los rusos Hélène Grunhoff y su compañero Serge Charchoune quienes expongan, también en las Galerías Dalmau, unos trabajos próximos al futurismo pero con fuertes connotaciones de la ornamentación popular, además, serían los pioneros de la pequeña colonia de artistas extranjeros establecidos en Barcelona: Picabia, Gleizes, Laurencin, Sacharoff, etc.

(6) En enero de 1917 exponen en las Galerías Dalmau Enric Cristófol Ricart y, en febrero, Rafael Sala, ambos conocedores del futurismo. En 1914 como ya se ha dicho habían realizado un viaje a Italia, donde conocieron en el café florentino Giubbe Rosse el futurismo de la mano de Giovanni Papini y Ardengo Soffici. Durante este tiempo, también se habían publicado numerosas revistas con artículos en relación a la vanguardia europea, *La Revista Nova*, *La Revista* o *Themis*, pero una de las más significativas fue el primer número de la revista *391* creada por el dadaísta Francis Picabia en enero de 1917 y distribuida por Josep Dalmau a través de sus Galerías Dalmau donde se encontraban, también, la redacción y la administración de dicha revista.

(7) Antonio Vallescá, “Galería Dalmau”, *El Liberal*, Barcelona, 29-3-1917.

(8) Josep Aragay, “Exposicions”, *La Revista*, Barcelona, abril de 1917.

(9) Anónimo, “Ecos”, *El Poble Català*, Barcelona, 15-4-1917.

(10) Vid., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p.577.

(11) Florian (Seud. de Vicenç Solé de Sojo), “Exposició Cels Lagar”, *El Poble Català*, Barcelona, 2-6-1917.

(12) Hortensia Begué presentaba, por segunda vez junto a su esposo, algunas obras de escultura animalista. Fueron muy pocas las crónicas artísticas que se refirieron a ella; tan sólo Joan Sacs apreció un carácter moderno en su obra basado en una simplificación de las formas: *“Escultura animalista, cuya visión sintética se encuentra marcadamente dentro del sentimiento moderno. No parece una artista hábil, ni habilidosa; pero, lo que es más de apreciar, una artista sensible al espíritu simple de las formas zoológicas que gusta traducir en cera, barro o metal fundido.*

No es de suponer que jamás la señora Begué solicite de la habilidosidad de un éxito más o menos plebeyo: su sensibilidad bien visible le apartara con repugnancia de ese camino; pero la habilidad sí deberá solicitarla la artista cuando juzgue oportuna su cooperación a la visión escultórica de que ahora parece exclusivamente preocupada”. Joan Sacs (Feliu Elias), “Galerías Layetanas. Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 34-1917.

(13) Pilar Mur Pastor, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, p.28.

(14) Francesc Fontbona, “Feliu Elias, Pintor”, *Feliu Elias “Apa”*, Museo d’Art Modern, 28 maig al 20 julio, Ajuntament de Barcelona, 1986, p.227.

(15) *Ibíd.*,

(16) Joan Sacs, “Celso Lagar”, *La Publicidad*, Barcelona, 3-4-1917.

(17) Ricard Mas Peinado, “Gran Vía, 613. Santiago Segura y las revistas de arte en Barcelona (1912-1919)”, *Arte Moderno y revistas españolas, 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao, marzo de 1997, p.60.

(18) Anónimo, “Exposició Laietanes”, *Vell i Nou*, Barcelona, 1-6-1917.

(19) En cuanto a este tema Antonio Vallescá escribía: “*Celso Lagar interesa nuevamente con sus pinturas en franca oposición y sin disimulo alguno, a todo preceptismo y a todos los credos. Pero es curioso observar en este artista, que a pesar de su rebeldía y de su nueva concepción de la pintura, que hasta el presente al menos, siguen pareciendo arbitrarias y misteriosas violencias, prevalecen en él como consecuencia de una inclinación invencible, la constante demostración de un sentimiento de la naturaleza, que se sobrepone a su voluntario objetivismo, y su alterno y variado sentimiento del color, que no deja de exteriorizarse en sus distintos aspectos.*

Así, en un diminuto estudio de un jarro con flores, hay exquisitas delicadezas de color, que se contraponen a las rudas monocromías de otras telas, como en una evocación de Gerona hallamos la expresiva palpitación de aquel sentimiento naturalista, no en la afectividad y compenetración con la viviente que bien pudieran estar en contradicción con la expresión geométrica y la rigidez de la pintura ultramoderna”, en “Crónicas de arte”, *El Liberal*, Madrid, 30-5-1917.

(20) Enric Jardí, *Torres García*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p.91.

(21) J.A.H (José. A. Homs), “De arte: Galerías Layetanas”, *Gaceta de Cataluña*, Barcelona, 3-6-1917.

(22) C. Cortina Giner respondía en lo tocante a este asunto: “*Creemos firmemente que la crítica no ha de ser destructiva, impelidora de caminos, académica, no, sino que debemos señalar desde ella las condiciones de personalidad y novedad que cada artista, en sí y en su labor contiene... No creemos que llegue a tanto nuestra descendencia con las obras de Lagar, porque lo mismo que él hace, lo hicieron ya un poquito mejor que él los neo-impressionistas.*

¡Es un dolor que hayamos visto no hace mucho tiempo la Exposición de Arte francés! De todas formas nos parece un tanto despiadada la crítica con Lagar, dado que no censura en él la falta de originalidad, sino que lo halla en demasía original e incomprensible”, en “Notas de Color. Celso Lagar”, El Progreso, Barcelona, 3-6-1917.

(23) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p.254.

(24) Eduard M. Puig, (J. Folguera), “Exposicions”, *La Revista*, Barcelona, 16-6-1917.

(25) Vid, J.Torres García, *Historia de vida*, Sur, 1939, p.168.

(26) Ricard Mas Peinado, “Gran vía 613. Santiago Segura y las revistas de arte en Barcelona (1912-1919)”, op. cit., p. 53.

(27) El carácter comprometido de Joan Salvat Papasseit a la causa revolucionaria se había manifestado también en la redacción de un manifiesto para las Juventudes Socialistas del 1º de mayo de 1916 y, además, había participado en la revista *Justicia Social* de Reus, bajo el seudónimo de Gorkiano.

(28) Claude Schaeffer, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

(29) Vid., Pilar García, Sedas, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1994.

(30) Ibid., p. 114.

(31) Relacionado con la revista destaca el apunte de la esposa de Celso Lagar, la escultora Hortensia Begué, realizado en mayo de 1918.

(32) José María Garrut, *Dos siglos de pintura catalana (XIX -XX)*, Madrid, Ibérico Europea, 1974, p. 335.

(33) Rafael Benet, *Jaume Guardia*, Monografiers d'art, Barcelona, Sala Parés, 1926.

(34) Anónimo, "Ecos", *El Poble Català*, Barcelona, 23-11-1917

(35) Anónimo, *Trossos*, Barcelona, abril de 1918.

(36) Francesc Miralles, "L'epoca de les Avantguardes, 1917-1970", *Història de l'art català*, Vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983, p.18.

(37) Ibid., p. 19.

(38) VV.AA., *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1936)*, Barcelona, Caixa, 1992, p. 471.

(39) Joaquim Torres García, “Art-Evolution”, *Arc-Voltaic*, Barcelona, 1-2-1918.

(40) Cfr., Enric Cristófol Ricart, *Memòries*, Barcelona, Parsifal, 1995, p. 72-74.

(41) VV.AA., *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1936)*, op. cit., p. 495.

(42) Martín Perau, Alicia Suárez y Mercè Vidal, “Opciones y modelos para un arte moderno. op. cit, p. 424.

(43) VV.AA., *Las Vanguardias en Cataluña (1906-1936)*, op. cit., p. 493.

(44) F.S.R., “Exposicions. Galeries Laietanes”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918.

(45) *Ibid.*,

(46) J.A. H., “Galerías Layetanas. Celso Lagar”, *Gaceta de Cataluña*, Barcelona, 13-4-1918.

(47) Antonio Vallescá, “Crónicas de arte. Galerías Layetanas”, *El Liberal*, Barcelona, 23-4-1918.

(48) E. M.P (Eduard M.Puig) (Seud. de Joaquim Folguera), “Les Exposicions. Celso Lagar”, *La Revista*, Barcelona, 1-5-1918.

(49) Anónimo, “Nuestros colaboradores en la Exposición de arte de Barcelona, *Hojas Selectas*, Barcelona, 1918, p.641.

(50) J., “La Exposición de Arte”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 15-5-1918.

(51) J., “Les Arts i els Artistes”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4-6-1918.

(52) Sobre el carácter de avanzadilla de la sala de Les Arts i els Artistes destacamos el siguiente artículo de Antonio Vallescá: “Como es sabido, forma esta Asociación el contraste con todas las demás Agrupaciones artísticas de Barcelona, viniendo a representar no precisamente a los iconoclastas, innovadores y revolucionarios a todo trance; pero sí a los no conformistas con el estatismo y la rutina desprovista de sensibilidad y de contenido espiritual, en que ha caído hace ya bastantes años la pintura contemporánea.

En Las Artes y los Artistas, formada por limitado número de asociados, hallan franca y leal acogida todas las tendencias modernas, aún aquéllas que van más allá del credo artístico de la agrupación y que por su rabioso modernismo parecen ser una negación del arte que cultivan algunos de sus mismos amparadores y defensores...”, en “La Exposición de Arte. Las Artes y los Artistas”, *El Liberal*, Barcelona, 26-6-1918.

(53) E.M.P (Eduard. M. Puig) seudónimo de Joaquim Folguera, “Les exposicions”, *La Revista*, Barcelona, 16-6-1918.

(54) O.F, “Las tendencias artísticas en la actual Exposición de Arte”, *D’Aci i d’Alla*, Barcelona, junio de 1918.

(55) Anónimo, “Pinturas de Lagar en Bilbao”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 25-9-1918.

(56) Los últimos datos de este cuadro se encuentran en junio de 1962, cuando el Tribunal de Gran Instancia del Sena promueve junto al guarda-muebles del sanatorio mental donde estaba ingresado Lagar, una Exposición en la calle Alésia, 145, para paliar los gastos de éste.

(57) Para el tema sobre *Las tres gracias*, Vid., Hajo Düchting, *Robert y Sonia Delaunay. El Triunfo del color*, Colonia, Taschen 1993, pp.30-33.

(58) Narciso Alba, *Celso Lagar. Los cuadros del “Petit Palais”*, Madrid, Gueimada Cooperativa, 1983, pp. 29-34.

(59) Anónimo, “Un poema de J.M. Junoy”, *La Revista*, Barcelona, marzo de 1918.

(60) Joaquim Molas, *La literatura catalana d’avanguardia (1916-1938)*, Barcelona, Selecció, 1983, p.41.

(61) Anónimo, “Homenaje a un héroe francés”, *El Liberal*, Barcelona, 4-11-1917.

(62) Antonio G. de Linares, “El suicidio de Gynemer”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 1-3-1918.

(63) J. María Junoy, “Al margen”, *La Publicidad*, Barcelona, 16-4-1918.

(64) Este cuadro fue reproducido en dos ocasiones, una en la revista *Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918 y en *La Esfera*, Madrid, 22-3-1919.

(65) Narciso Alba, *Celso Lagar*, Ayuntamiento de Salamanca, Caja de Salamanca y Soria y Museo de Art Nouveau y Art Deco, septiembre-octubre de 1997, p.72.

(66) *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, junio-julio 1997, Londres y en Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit., p. 198.

(67) Cfr., *Carpeta de prosa du transsibérien et de la Petite Jeanne de France* (75 x 52 cm, ilustración con colores aplicados al pochoir, 27’5 x 20’5 cm) ilustrada en el libro de Juan Manuel Bonet, *Ultraísmo y las artes plásticas*, por el IVAM Centre Julio González, Valencia, 1996, p.63.

(68) Jaime Brossa, “Nuestros Artistas. Arte Vascongado”, *El Liberal*, Bilbao, 14-1-1916.

(69) Anónimo, “La revista Hermes”, *La Esfera*, Madrid, 2-6-1917.

(70) T. Mendive, "Linterna Mágica. Bilbao, centro de arte", *El Liberal*, Bilbao, 14-11-1917.

(71) N.N., "El arte y los artistas. Celso Lagar", *El Liberal*, Bilbao, 21-9-1918.

(72) Xenius, "Las obras y los días. Celso Lagar", *España*, Madrid, 21-9-1915.

(73) N.N., "El arte y los artistas. Celso Lagar", op. cit.,

(74) Enrabiri, "Con permiso de 'Xenius'. El planismo, el cubismo, el pitagorismo, el retoricismo, el aristocratismo y la plebeyez", *La Tarde*, Bilbao, 20-9-1918.

(75) Su muestra se conoció en los círculos artísticos y literarios de la capital bilbaína tanto que en la correspondencia entre los poetas Juan Larrea y Gerardo Diego es mencionada aunque con cierto aire de fatalidad: "*De arte, la negación. Únicamente una exposición de pintura y esa de un no sé cuantos Lagar, perfectamente negativa. Música, alguna cosa que he oído a Guridi. Literatura cero más cero. Y que viva la Pepa...*", en Juan Manuel Díaz de Guereño, *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego (1916-1918)*, San Sebastián, Cuadernos Universitarios. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, 1985, p.61.

(76) Anónimo, "Un acto simpático -En honor de Bagaría-" *El Liberal*, Bilbao, 9-10-1918.

(77) José Iribarne, “El movimiento artístico en el País Vasco”, *Cervantes*, Madrid, mayo de 1919.

(78) Anónimo, “En el Ateneo. Conferencia de Arte”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 27-4-1919.

(79) Anónimo, “Celso Lagar en los Artistas Vascos”, *Euzkadi*, Bilbao, 22-4-1919.

(80) Anónimo, “El arte y los artistas. Exposición Lagar”, *El Liberal*, Bilbao, 22-4-1919.

(81) Cfr. Isabel García García, “El Planisferio pictórico de Celso Lagar”, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

(82) Vid., Isabel García García, “Bilbao, puerto planista”, *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1996, pp.7-8.

(83) Narciso Alba, *Celso Lagar*, op.cit., p.31.

(84) J. Luno, “La Exposición de Bilbao 1919”, *La Tarde*, Bilbao, 18-10-1919.

(85) José Iribarne, “Panoramas de Bilbao. La Gran Vía”, *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1919, p. 137.

(86) Juan de la Encina, “Notas sobre la Exposición de Bilbao”, *España*, Madrid, 18-9-1919.

(87) Correa Calderón, “La vida artística. El arte académico en Francia”, *Renovación Española*, Madrid, 23-5-1918.

(88) *Ibíd.*,

(89) *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, junio-julio 1997 y Narciso Alba, *Celso Lagar*, op. cit., p.185.

(90) José Blanco Coris, “Exposición planista”, *Heraldo de Madrid*, 23-11-1918.

(91) D. (Rafael Domenech), “De actualidad. Exposiciones de Arte”, *ABC*, Madrid, 25-11-1918.

(92) J.G.M.(José García Mercadal), “De arte: en el Ateneo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-11-1918.

(93) José Blanco Coris, “Exposición ‘planista’”, op. cit.,

(94) José Francés, “Celso Lagar y sus planismos”, *El Año Artístico*, Madrid, 1918, p. 354.

- (95) Lanuza, “Exposició d’art. Cels Lagar”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 30-11-1918.
- (96) Juan de la Encina, “Exposición Celso Lagar”, *España*, Madrid, 5-12-1918.
- (97) T. Mendive, “Los garbanzos”, *El Liberal*, Bilbao, 11-4-1916.
- (98) Cfr., Anónimo, “El hombre-anuncio”, *Heraldo de Madrid*, 10-12-1916 o Parmeno, “Declaraciones de un hombre-anuncio”, *Heraldo de Madrid*, 15-11-1917.
- (99) J.de Lucas Acevedo, “El hombre-anuncio”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-9-1918.
- (100) José Francés, “Celso Lagar y sus planismos”, op. cit., p.353.
- (101) Vid, Jules Laforgue, *Oeuvres complètes.Moralité légendaires, les Deux Piseons*, París, Société du Mercure, 1902.
- (102) Silvio Lago (José Francés), “Lagar y sus planismos”, *La Esfera*, Madrid, 22-3-1919.
- (103) José Blanco Coris, “Exposición planista”, *Heraldo de Madrid*, 23-11-1918.

(104) Xavier Bóveda, “La pintura moderna y sus propulsores. Celso Lagar”, *El Parlamentario*, Madrid, 13-11-1918.

(105) Fernando López Martín consideraba el lenguaje de Barradas como el mejor de todas aquellas escuelas de vanguardia del momento. Vid., Fernando López Martín, “La Exposición de Celso Lagar”, *El Figaro*, Madrid, 5-12-1918.

(106) Fernando López Martín, “La Exposición de Celso Lagar”, op. cit.,

(107) Fernando López Martín, “La lepra del ultramodernismo”, *El Figaro*, Madrid, 19-1-1919.

(108) En concreto, nos referimos a la composición aparecida en el Catálogo *Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, june-july 1965, Plate II, *Etude Cubisme*, No. 32.

(109) Vid, Isabel García García, “Bilbao, puerto planista”, op. cit.,

(110) Cfr., Pilar García Sedas, p. 114.

(111) Ibid., pp.115-116.

(112) Ibid., pp.117-118.

(113) *Ibid.*, pp. 118-119.

(114) *Ibid.*, p. 103.

(115) *Ibid.*, pp. 121- 125.

(116) *Ibid.*, p.119.

(117) Rafael Santos Torroella, "Dietario artístico y II. Celso Lagar en Barcelona", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 11-7-1962.

(118) Domechec Carles llega a París con sus amigos Vayreda, Monegal y Mallol en 1911, fecha que coincide con la de Lagar; además sería uno de los introductores del cubismo a través de sus crónicas artísticas en *La Veu de Catalunya*, bajo el seudónimo Oberon.

(119) Pere A. Serra, *Miró y Mallorca*, Barcelona, Polígrafa, 1984, pp. 226-227.

(120) Cfr., Joan Miró, *Cartes a J. F. Ràfols (1917- 1958)*, Barcelona, Mediterrànea, 1993, p. 20.

- (121) Celso Lagar, "El renacimiento del arte después del cubismo", *Cultura*, Gerona, febrero de 1915.
- (122) Pierre Imbourg, "Celso Lagar", *Beaux Arts*, París, 2-6-1944.
- (123) Guillermo de Torre, "Poetas hispanoamericanos. Lirograma", *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.
- (124) Joaquín de la Escosura, "Galería crítica de poetas del ultra", *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.
- (125) Correa Calderón, "Exposición Vázquez Díaz", *Hoy*, Madrid, 7-3-1921.
- (126) Antonio Espina, "La Exposición Nacional de Bellas Artes. El extravío generoso de Vázquez Díaz", *España*, Madrid, 24-6-1922.
- (127) Manuel Abril, "Barradas por Manuel Abril", *Vell i Nou*, Barcelona, 1-4-1920.
- (128) Manuel Abril, "El arte de Rafael Barradas por Manuel Abril", *Alfar*, marzo de 1923, p. 205.

(129) *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, Gran Esfinge, para la compañía de Teatro de Martínez Sierra, 1925. Dicho libro sería galardonado con el Grand Prix en la Exposition Internationale des Arts Decoratifs, Paris, 1925.

(130) Juan Ferragut, “Ultraísmo, iberismo, cretinismo”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 19-6-1925.

(131) José Iribarne, “Del mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 28-10-1918.

(132) Cfr. Pilar Mur Pastor, *Antonio Guezala (1889-1956)*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991, p.97.

(133) José Iribarne, “De arte de vanguardia”, *El Imparcial*, Madrid, 1-1-1933.

(134) Antonio Vallescá, “Notas de Arte”, *El Liberal*, Barcelona, 17-10-1919.

VII. LA PRESENCIA-AUSENCIA DEL SIMULTANEÍSMO EN ESPAÑA: ROBERT Y SONIA DELAUNAY

VII.1. DIARIO MADRILEÑO

Antes de 1914, periodo que poco después marcaría la entrada a la Península de la vanguardia extranjera y el inicio de las experiencias aisladas de la española, el “*hemisferio París*” (1) constituía desde 1910 un complejo panorama en el que muchos artistas, los primeros cubistas, Picasso y Braque; los futuristas Balla, Carrà, Severini y Boccioni, las investigaciones personales de los Delaunay, de Kupka, etc. experimentaban nuevos caminos, en ocasiones con gran afinidad entre sí. En el caso concreto de los Delaunay, su orfismo (2) o simultaneísmo ejercerá en el ámbito artístico español enorme influencia en pintores como Celso Lagar, Barradas o el entorno ultraísta (3). Sin embargo, antes de adelantarnos a los acontecimientos retrocedamos a 1910, momento en el que Robert Delaunay, tras abandonar su periodo impresionista, “*descubre que la luz quiebra la continuidad de la línea y de la forma, que lleva consigo su orden y su movimiento*” (4). En ese mismo año contrae matrimonio con la artista rusa Sonia Terk, quien desarrollará en paralelo unas composiciones de avanzado cromatismo que, en ocasiones, la hará ser más original que aquél. En 1911, Robert es invitado por Kandinsky a la primera Exposición del Blaue Reiter en Munich, donde envía varias obras que influirán en pintores alemanes como Klee, Marc y Macke (5). El año siguiente será decisivo para su trayectoria pictórica; los elementos de sus composiciones: ventanas, discos y formas circulares, marcan la teoría simultaneísta de Delaunay - influida en gran parte por las investigaciones

de Chevreul -, basada en “la correspondencia estática de los elementos del color que traducen el dinamismo de la luz” (6).

En 1913, Robert y Sonia entablan amistad con los poetas Blaise Cendrars y Guillaume Apollinaire; como consecuencia de esos contactos, Sonia realiza en una larga tira de papel un desplegable que decora con colores simultáneos para el poema de Cendrars *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* y Robert expone en Berlín en la Galería Der Sturm, acontecimiento que Apollinaire ilustra con una conferencia sobre el orfismo que sería publicada en un artículo titulado “Über das licht” (“Acerca de la luz”) en la revista *Der Sturm* (7). En este mismo año expone en el conocido Herbst Salon de Berlín y en las Galerías Doré de Londres. En el verano de 1914, coincidiendo con el comienzo de la Gran Guerra, los Delaunay se encuentran en el País Vasco, en Fuenterrabía, junto al pintor mejicano Zarago (8); se han apuntado diversas hipótesis para explicar este viaje, entre otras, según Guy Weellen (9), visitar al pintor americano León Kroll o, según Danielle Molinari (10), con el fin de mejorar la salud de su hijo de tres años, Carlos, que había contraído el tifus.

Fuera como fuese, poco después los Delaunay se instalan en Madrid, visitan *cabarets* donde se baila flamenco y conocen a un grupo muy singular de amigos “en el que hay un picador, un lisiado, al que le faltaban las dos piernas, al que más tarde Diaghilew contratará para un ballet” (11). Durante este periodo los Delaunay, influidos por los cambios constantes de la luz de España, inician una serie de estudios de naturalezas muertas, realizando entre otras *El gitano* (1915), *Cantores de flamenco* - obra que terminará en Portugal - y comienzan la serie de las *Mujeres desnudas leyendo*, todas ellas inspirados en los cuadros de Rubens y el Greco que poseía el Museo del Prado.

Agobiados del calor de Madrid, durante el verano de 1915 se trasladan a Portugal y se instalan en Vila do Conde (12), donde conocen a un importante grupo de artistas vanguardistas - Eduardo Vianna, Almada Negreiros, José Pacheco, Souza Cardoso (cuya amistad se remontaba a su estancia parisina en 1913), etc. - representantes del futurismo en este país, cuyas luz y colores se verán reflejados en numerosas composiciones de temas de costumbres populares, mercados, jardines, etc. Se trata, según el propio matrimonio, de una época muy feliz (13) que muy pronto se vió interrumpida por la entrada de Portugal en la guerra contra Alemania. Considerados como espías se trasladan a Vigo, más tarde a Valença do Minho y finalmente regresan a España en el otoño de 1917.

Su segunda estancia madrileña (1917-1921) comienza tras una breve visita a Barcelona durante el mes de octubre (14). Esta etapa barcelonesa coincide con el estallido de la Revolución rusa, el 25 de octubre de 1917, los Delaunay son conscientes de lo sucedido, no sólo del triunfo de la revuelta, sino también del final de la pensión que recibían del tío de Sonia, Henri Terk, desde Petrogrado, hoy San Petersburgo. Por primera vez, se enfrentaban con la realidad de que su pintura constituiría el principal medio de subsistencia. Finalizan así su estancia en la ciudad condal, durante la cual se habían introducido en los círculos de vanguardia, como lo demuestra el intercambio epistolar con Joan Sacs (seud. de Feliu Elías), con motivo de la aparición del libro de éste *La pintura francesa moderna fins al cubisme* (1917), donde Robert es mencionado como cubista (15) y los artículos publicados por el propio Elías en *Vell i Nou* bajo el título “El simultanisme del senyor i la senyora Delaunay” (16).

De vuelta a Madrid, a finales de 1917, instalan su residencia en la calle Bárbara de Braganza (17) donde retoman su afición, iniciada en Portugal, hacia la decoración de objetos populares, jarrones, libros, almohadones, sombrillas, trajes, etc. Paralelamente, llega a la capital la compañía de ballets rusos de Diaghilew, quien conocerá a los Delaunay y presentará a Sonia a la familia del presidente del Consejo, Eduardo Dato, y al marqués de Valdeiglesias, director del diario *La Epoca* (18). A través de ellos, Sonia contacta con la clase alta de la sociedad madrileña y se inclina por la decoración de interiores y el diseño de ropa que, ya en 1914, había inaugurado con su “traje policromo”. Comenzaba así, según publicaba la sección de modas de *La Correspondencia de España*, una “colaboración inteligente y constante del modisto con el pintor para el realce de la belleza femenina. Leo Bakst pinta para Paquin, Drian dibuja para Cheruit, Delaunay para Poiret, etc.” (19). Los trajes de Sonia representaban “una expresión visual puramente pictórica... son coloridos superpuestos simultáneamente; grandes discos, zonas, teniendo cada cual su fisonomía y su expresión. Forman un conjunto que de repente, al verlo, nos parece chocante, incoherente, pero que al fin nos da bien la sensación de las vibraciones descompuestas de la luz natural que nos rodea” (20).

El arte del vestir y del decorado constituyó para los Delaunay uno de sus principales trabajos, tanto es así que aparecen crónicas sobre sus creaciones de interiores en las casas madrileñas. Una de ellas hace referencia a una habitación de la señora Carmen de Pablo en la calle Alcalá:

“... el diseño de esta habitación, dibujado por la misma Sonia Terk, no obstante la maestría con que está hecho, apenas da idea de la impresión que esta habitación produce en el que la contempla. El fondo negro, con el extraño friso de colores vivos; las luces reflejando tras cristales rosa, carmín o amarillo; el serio diván, de un solo matiz; las mismas babuchas de odalisca que están al pie de él, al acecho de unos lindos pies de mujer; pero principalmente, la fantástica danza de colores brillantes

contrastando con la negrura del fondo del cuadro; todo este conjunto maravilloso da una sensación indecible de sagrario de un rito misterioso, de concentración espiritualmente dulce, de apartamiento de todas las cosas vulgares que se agitan abigarradas afuera, de desprendimiento de todo lo groseramente carnal, de una sensualidad nueva y noble... Sólo una artista de la jerarquía de Sonia Terk pudiera poner en nuestro ser sensitivo emociones así; sólo con unas telas negras y unos colores combinados y unas lozas brillantes, sabiamente distribuidas..." (21).

Más tarde, viajan de nuevo a Cataluña, invitados por Diaghilew quien, tras despedirse del público madrileño en junio de 1918 en el Teatro Real, debutaría en el Liceo de Barcelona ese mismo mes. En Sitges, adonde van junto a Massine, Lopocava y otros artistas, el director de la compañía rusa le encarga los decorados de *Cleopatra* a Robert (quien a su vez diseñaría junto a Massine un proyecto titulado *Fútbol* que no llegó a realizarse) y los vestidos a Sonia puesto que los anteriores, obra de León Bakst, habían ardido. Testimonio directo de estos decorados son los dibujos publicados en el diario madrileño *El Figaro* - Boceto para el traje de Cleopatra, "ballet" del mismo nombre; estudio para la composición del personaje Amoun en "Cleopatra" y esquema pintado por M. R. Delaunay para el "ballet" "Cleopatra" (22) -.



Sonia Delaunay, Boceto para traje de Cleopatra y Estudio para la composición del personaje de Amoun en *Cleopatra* (*El Figaro*, Madrid, 1-2-1919)

Éste último, junto al publicado por Danielle Molinari, bajo el título “Proyecto para el decorado de *Cleopatra*” (23) forman unos interesantes ejemplos de algunas de las vistas del Nilo que proyectó Robert. Para los trajes de *Cleopatra*, publicaba *El Figaro*, Sonia había diseñado unos “*figurines que inspiraron a un poeta francés esta bella y atrevida imagen: el cuerpo flota sobre las telas...*” (24), vestidos que, como explica Danielle Molinari, se habrían inspirado en el poema que Cendrars le había dedicado en 1913 “*Sur la robe elle a une corps*” (25).



Robert Delaunay, esquema pintado para el ballet *Cleopatra*
(*El Figaro*, Madrid, 1-2-1919)

Este espectáculo se celebró en enero de 1919 en Londres, desde donde Diaghilew envió un telegrama anunciándoles el éxito de la representación (26). Pero incluso hasta España llegaron noticias de las decoraciones y los trabajos del ballet *Cleopatra*: “*La compañía de bailes rusos, que no hace mucho tiempo aplaudíamos en Madrid, encargó a Sonia Delaunay el decorado y los trajes de un baile de gran espectáculo, ‘Cleopatra’, todo modernidad, todo novísimo*

modo de apreciar y gustar la belleza. Sonia Delaunay, tanto en el decorado como en los trajes, ha procurado, y ha salido triunfante en su empeño, que el color sea también todo ritmo, todo armonía y cadencia. De este modo, el conjunto ha resultado hondamente unido, confundidas las manifestaciones diferentes del arte - danza, música, pintura, plasticidad viva - en un solo efecto armonioso y encantador.

El éxito que obtuvo este baile en Londres fue enorme, constituyendo uno de los más brillantes triunfos de Sonia Terck, la insigne artista rusa” (27). Tras el éxito, Sonia se encargará del vestuario de Aïda para el Liceo de Barcelona.

De nuevo en Madrid, en febrero de 1919 retoman o comienzan nuevas relaciones con la intelectualidad de la época: Valle Inclán, Guillermo de Torre, Vázquez Díaz, José Francés, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Barradas o el círculo ultraísta. A pesar de la escasa producción artística que caracteriza a Robert Delaunay durante este periodo hispano-portugués, como mantienen algunos historiadores (28) a raíz de las obras presentadas en la exhibición bilbaína de 1919 (29), por pertenecer éstas a su etapa portuguesa, *“habrá que esperar - apunta Juan Manuel Bonet - hasta bien entrados los años veinte, con nuevas series de Tours Eiffel, con Les coureurs o con el monumental retrato de Soupault, para que el pintor vuelva a encontrar un camino definido. La muerte de algunos artistas alemanes en el frente (Macke, Marc), la dispersión de los discípulos americanos, el escepticismo ante lo que empieza a perfilarse como retour à l'ordre, y el fracaso de proyectos de regeneración desde la periferia como el mantenido desde Portugal; todos estos elementos desencadenan sin lugar a dudas una honda crisis creadora” (30).*

Por el contrario, otros investigadores constatan una participación más activa, refiriéndose sobre todo a la mencionada Exposición en Les Arts i els Artistes de 1918, donde exhibió dieciocho obras *“posiblemente muy recientes y representativas de su poética” (31),* junto a Joan Serra, Manolo Hugué, Joaquim Sunyer, Iturrino y Celso Lagar. Josep

Llorens i Artigas publicaba al respecto su teoría sobre el arte de Robert Delaunay:

"presenta la seva tesi en oposició del cubismo, del qual afirma que 'no es ni pintura, ni literatura, ni art'; adjudica a la seva escola la denominació de 'simultanismo', entenea com a comble del seu ideal el conseguir la representació no d'un objete o objetes, no de les coses, mes de conjunt per mitja d'un ofici adequat, si no oposat quan menys situat apartat, enfora de totes les classificacions escolàstiques..." (32).



Sonia Delaunay en su estudio
(*Figaro*, Madrid, 23-10-1918)

A pesar de participar en esta Exposición en Barcelona debemos destacar que hubo otro intento de presentar sus obras simultaneístas, por primera vez, pero que no se llegó a realizarse, según apunta José Francés en su Memoranda de *El Año Artístico* de 1916 (33). El concepto del simultaneísmo que explicaba José Francés, sería refutado por Robert Delaunay en los escasos textos teóricos que escribió en España. Uno de los primeros fue publicado, como vimos más arriba, en la Exposición de Les Arts i els Artistes y los siguientes, en el diario madrileño *El Figaro*. De esta manera, en el terreno

teórico, Robert Delaunay continuó sus trabajos sobre la teoría del simultaneísmo. Su pintura, según Jacques Damase, *“se hace más objetiva, más específica - de ahí que utilice técnicas variadas: cera, cola... - mientras que la arquitectura de sus colores se hace más rígida. Esta evolución, que se verá confirmada más tarde, aparece ya en el hermoso y simbólico dibujo en colores que ilustra la cubierta del libro de su amigo Huidobro: Tour Eiffel (1918)”* (34). En octubre, el diario *El Figaro* recogía, tras una entrevista que tuvo lugar en su casa madrileña, la opinión del propio Robert sobre sus investigaciones artísticas:

“Todo eso futurismo, cubismo, esos llamados estados de alma, esas cuartas dimensiones, no son ni pintura, ni literatura, ni arte... La vida evoluciona; la observación, la visión, el ojo, evolucionan también, y esta es la única evolución de la pintura, la del oficio, que ha de renovarse en equilibrio con nuestras facultades... Yo, que conozco todas las técnicas pasadas, quiero lo nuevo, la vida, lo inédito, el ideal pictórico, lo que no se ha hecho. He luchado contra el viejo oficio y quiero la representación - continuidad simultánea de las formas - conjunto... La profundidad, con un procedimiento basado en las relaciones de los colores; la forma en la profundidad. La profundidad es el color y no el claroscuro. Yo he innovado en los contrastes simultáneos. Continué en el desenvolvimiento desconocido; pero a ser hallado, de la forma-color. Forma-color inseparablemente a la complejidad de la irradiación de los colores con relación a las materias, simultáneamente: el mismo pigmento, a la cera, al temple, al óleo, metódico, vibraciones que van a velocidades de un 100 por 100... Contrastes angulares, pero no en sentido geométrico... Aún no he encontrado un lenguaje para escribir colores. Prefiero la forma que se acerca a la naturaleza, expresión de una técnica tangible, visual, pues la pintura es, ante todo, un arte visual en profundidad, sin elementos mecánicos...” (35).

El artículo contiene un gran interés por su inserción en el ámbito de las artes plásticas madrileñas, como una propuesta nueva que tiende a su propio desarrollo, condicionada por el diferente cambio de luz entre su lugar de origen, París, y en el que actúa ahora, Madrid. De nuevo nos encontramos con un arte de vanguardia que como

otras experiencias anteriores viene a integrarse en este variado panorama artístico: cubismo, planismo, sincromismo, ultraísmo, vibracionismo, que frente al arte tradicional y académico, exceptuando aquél que tiende a la modernidad y que se estaba desarrollando en paralelo, el arte vasco y catalán, se resiste a su aceptación. Al respecto, uno de los defensores del nuevo arte se manifestaba:

“Y he aquí que la estancia en Madrid del apóstol del simultanismo nos dió ocasión de apreciar por nosotros mismos la revolucionaria innovación que, según su creador, Robert Delaunay, destruirá y construirá. Destruirá el ARTE DE FOTOGRAFÍA; construirá la pintura del porvenir. Delaunay, que no es cubista, dice del cubismo que fracasó como escuela de pintura, porque era dibujo, no pintura. El simultanismo es pintura, es color esencial y formalmente...” (36).

Un mes más tarde, el mismo periódico publica otro artículo en defensa de este arte, esta vez dedicado a Sonia, pero con un colofón muy interesante en el que Robert se pregunta por qué no se aceptaba su simultaneísmo, a lo que el periodista contestó con un texto en el que se advierte, por un lado, la afirmación de una persistencia artística tradicional y, por otro, la llegada de nuevos valores y movimientos como, en el caso literario, el ultraísmo: *“-¿Y por qué este arte no prevalece aquí?... Ya prevalecerá, en efecto. Un amontonamiento denso de prejuicios, de concreciones internas, de circunstancias históricas, ha ido estrechando aquí los límites del pensamiento y de la idealidad, hasta casi estrangularlos. Sí, es cierto; respiramos un ambiente literario y artístico encarecido. Pero cada día se ve más cerca el día de la liberación. Tan denso es este ambiente nuestro, que se necesitará un huracán para barrerle. Pero empiezan a soplarnos en plena cara las primeras ráfagas” (37).*

Antes de su viaje a Bilbao, del que hablaremos en el siguiente apartado - donde exponen en agosto de 1919, en las salas de la Asociación de Artistas Vascos - los Delaunay reciben un nuevo encargo: la decoración del Petit Casino de Madrid y los vestidos de la vedette, Gaby, quien lo inauguraría el 24 de abril de este año (38). A finales de 1920, Sonia realiza una nueva exhibición de sus objetos artísticos, en la librería Mateu, de la calle Marqués de Cubas, núm 3, de la cual queda una fotografía de la artista con sus obras (39), aparte de la tienda “Casa Sonia” que, por aquel entonces, regentaba en la calle Barquillo (40), y de quien Ramón Gómez de la Serna escribió: *“los conservadores y los carlistas le han hecho decorar sus interiores, desde el marqués de Valdeiglesias hasta el marqués de Cerralbo”* (41).

Inmersa en los inicios de los años 20, donde el arte industrial cobraría una gran importancia, Sonia va a competir con otras exposiciones de arte decorativo. Así, por ejemplo, coincidiendo con su exposición en el Salón Mateu, La Casa “Vergelia” de objetos para decoración y regalos, exhibía pinturas, esculturas, bronce, mármoles, cristalería y porcelana de arte, artículos de piel, tapicería de colgar, bisutería y moda, carpintería artística, reproducciones, y piezas firmadas y únicas (42), las casas Jacques Goddfer Wahlis de Viena y Praga, en la Carrera de San Jerónimo, núms. 7 y 9 o la casa Loewe (43) de la calle Príncipe, realizaban o anunciaban sus obras. Sin embargo, más curioso todavía ante esta exquisita competencia es el anuncio de Sonia como decoradora de interiores y *“al frente de la efímera Boutique Sonia”* (44), publicaba en los diarios de prensa *“Decoración completa de casa, Muebles, Lámparas, Cortinas luminosas”* (45), semejante al título del catálogo de la exposición del Salón Mateu *“Decoración completa de interiores”* en el que aparecía una lista completa de las obras expuestas: *“almohadones, tapices,*

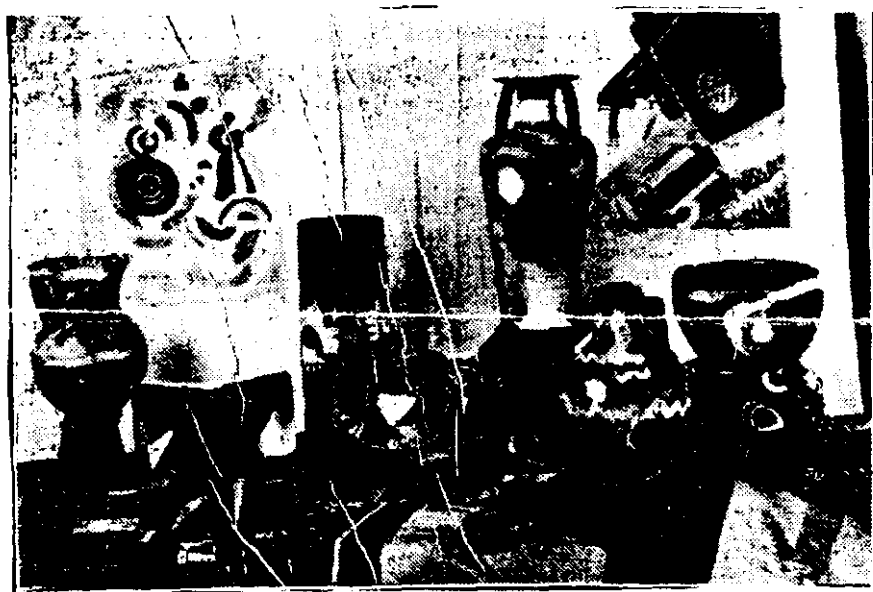
alfombras, telas, papeles pintados, divanes, lámparas, porcelanas, sombrillas y paraguas, joyeros, estuches, ceniceros, cuadernos con colecciones de croquis decorativos, decoraciones de mesas, salones, comedores, jardines de invierno, salones de Casino, salas de baños, teatros... y trajes" (46). En lo referente a sus trajes, Francisco Alcántara los recuerda en su estructura carentes de todas las características de cualquier modista: *"Después de haber contemplado anoche tanta y tanta chuchería frágil y seductora, Sonia nos mostró unos trajes de señoras y de niños de estruendosa policromía, de sabor popular y de una rudeza y primitivismo encantadores. Los trajecitos de niños resultan de un delicado acomodo a la vida infantil, a las ideas, a las sensaciones, a las visiones, y, en fin, a las representaciones infantiles de la vida. Los niños que luzcan tales vestimentas, las sentirán y gozarán, como si por ellos mismos hubiesen sido ideadas y decoradas"* (47).



Interior de la Exposición de Sonia Delaunay en el Salón Mateu
(*La Esfera*, Madrid, 8-1-1921)

José Francés, por su parte, especificó el papel desempeñado por el arte de Sonia en la sociedad madrileña: *"Su paso empieza a notarse en las casas aristocráticas; en algunas*

tiendas aletargadas antes bajo los prejuicios de rancio estilo... Da incluso a teatros y cabarets su oportuna frivolidad y su urgente esplendor de bacanalía de los colores, de irrealdad deslumbradora que consiente los deleites olvidadizos... Su inquietud, removida por una cultura bien de su época, no se detiene en un solo aspecto de las artes suntuarias, de los bellos oficios o de las modestas tareas sabrosas a gusto popular: tapices, muebles, porcelanas, trajes, almohadones, papeles pintados, objetos de tocador, y además la magia prisionera por ella de la luz: las mesitas chinescas, los biombos japoneses, las cortinas persas, luminosas, animadas de corazones eléctricos, misteriosos y rutilantes, que hacen más íntimos los interiores modernos" (48).



Objetos decorativos de Sonia Delaunay
(*El Figaro*, Madrid, 23-10-1918)

En conclusión, su segunda estancia madrileña se caracterizó sobre todo por su integración en el nuevo ambiente artístico madrileño, dominado entonces por el recién nacido ultraísmo, del que como hablamos en el capítulo XI.4 y su abandono definitivo de la Península en el transcurso del año 1921.

VII.2. DIARIO BILBAÍNO

Coincidiendo con el desarrollo de la Exposición Internacional de Pintura y Escultura que se celebraba en las Escuelas Albia de Bilbao durante los meses de agosto y septiembre en 1919, los Delaunay inauguraban el 27 de agosto, por primera vez en España, una muestra simultaneísta en los salones de la Asociación de Artistas Vascos, aunque ya eran conocidos como decoradores por su apertura de una casa de objetos artísticos que poseían en Las Arenas (49). Las obras presentadas para la exposición de la Asociación de Artistas Vascos fueron los siguientes óleos: *Blériot, Les Portugaises au potiron, Portrait de Mme. H.A 156, Portugaise au potiron, La Verseuse, Pantes, Femmes au Marché, A 162, Étude Femme nue, Nature Morte, Fruits et légumes, Nature Morte, Vases, fruits, fleurs (sur papier), Femme au potiron, Saint Séverin, Ville, Vue de Paris, Notre Dame, Fenêtre sur la Ville, Esquisse pour Blériot, Arc-en-ciel, A 127, Esquisse pour Ville de Paris, Soleil et Tour, acuarelas: Fenêtre sur la Ville, Ville de Paris, Saint-Séverin, Arc-en-ciel, Soleil, Tour de Notre Dame, La Tour, Portrait de Massine, Football, Blériot, Nu de femme, Minho, Minho Pittoresque, Nu de gitane, Tours de Laon, Étude femmes pour Ville de Paris, Ville y Fenêtre sur la Ville* (50).

Tal y como había sucedido en otras ocasiones -Exposición Celso Lagar o Vázquez Díaz-, la recepción del arte de vanguardia era mejor acogido en Bilbao que en la capital madrileña. El desarrollo artístico que se había producido en tierras vascas por parte de sus propios artistas, divididos, según Javier González de Durana, en “cuatro fases distintas en relación con el espíritu de la sociedad vasca: esperanza (1876-1899), rabia (1900-

1908), *frustración (1908-1910) y auto-organización (1911 en adelante)*" (51), había alcanzado, junto a *"la copiosa lluvia de dinero que descargó la guerra"* (52) y que permitió en gran parte la financiación y la compra de obras que se exponían en las diversas muestras artísticas celebradas en las diferentes casas de arte y, en concreto, en la Asociación de Artistas Vascos (53), un concepto del arte que algunos denominaban plutocrático (54).

De esta manera, el advenimiento de otra Exposición patrocinada por la Asociación de Artistas Vascos, en paralelo, como dijimos más arriba, con la Exposición Internacional de Pintura y Escultura (en la que podían observarse obras de extranjeros y españoles de primera fila: Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Maurice Denis, Vallotton, Van Dongen, Picasso, Mir, Anglada, Sunyer, Canals, Zuloaga, Zubiaurre, Iturrino, Echevarría, Arrue, Arteta, Guezala y muchos otros), supuso la llegada a un ambiente cuajado, es decir, adaptado en gran parte, a estas composiciones y movimientos, de una más de las escuelas ultramodernistas. Así lo afirmaba el crítico bilbaíno Crisanto Lasterra:

"¿cuál es el número de escuelas? Se multiplica admitiendo cada día un mayor coeficiente. Se prolonga como la escala de Jacob... En cada nuevo peldaño, no una nueva modalidad pictórica, sino un nuevo sistema, una forma nueva de expresión y, siempre, abatiendo su vuelo sobre nosotros teorías estéticas más modernas.

Iturrino, ¿es modernismo? Ayer lo fue. Trepano por la escala, nos hemos deslumbrado después, a partir del año 14, ante la obra de Gleizes, Torres García, Picasso, Lagar, y hoy hállanse ya más próximos a nosotros - entre los pasados - los esposos Delaunay.

Los llamados pintores modernistas sólo son momias rígidas, endurecidas, algo anticuado y arcaico si se les compara con las irreverencias cubistas de Gleizes, el ultramodernismo de Miró, el vibracionismo de Barradas o las detonancias futuristas de ese joven matrimonio que durante estos días

expone al público, en los locales de la Sociedad 'Artistas Vascos', una interesante y copiosa colección de sus obras.

Roberto Delaunay y Sonia Terk son dos artistas inteligentes - activos, además - que, víctimas de una visión maravillosa de la vida, van desarrollando una labor de admirable compenetración. Es justa, justísima, su preeminencia dentro de la escuela futurista. Sólo su talento indudable podía salvarlos del inminente fracaso en empresa tan audaz" (55).

La diferencia existente entre ambos centros artísticos se debía a que los artistas de Madrid no habían tenido tanto contacto directo con los movimientos del arte moderno europeo, al contrario de lo que sucedía con muchos artistas vascos, el primero de ellos Adolfo Guiard, al que siguieron Anselmo Guinea, Manuel Losada, Iturrino, Juan de Echevarría, más tarde, Valentín y Ramón Zubiaurre, Aurelio Arteta, Julián de Tellache, Gustavo de Maeztu, Alberto, José y Ramón Arrúe, Antonio Guezala... Si bien es cierto que muchos de los pensionados de la zona madrileña habían viajado a un lugar diferente, Roma, centro por excelencia de todos los pintores académicos, como se ha visto Madrid se había convertido, exclusivamente por su ubicación, como centro peninsular, en la caja de resonancia de toda la periferia y Castilla en la esencia de España (56) y tan sólo, se pudieron ver algunos esfuerzos aislados en aquellas exposiciones individuales de artistas que intentaron introducir algún aire renovador en el Madrid de entreguerras; a este respecto, un diario vasco caracterizaba esta vida artística madrileña en relación con la Exposición de Iturrino en el Círculo de Bellas Artes de 1919 (57).

Siguiendo con la exposición de Robert y Sonia Delaunay en la Asociación artística bilbaína, su pintura simultaneísta fue considerada por algunos como la llegada de "luz" ante las anteriores exhibiciones de índole más oficial:

“... los artistas vascos han abierto sus salones a la luz. Es de alabar. Porque era hora ya de alzar el pendón de la última rebeldía y caer sobre las mermadas huestes de pintores académicos, de hombres sin escrúpulos, empeñados en pintar las cosas tal y como son la infamia de que un ojo parezca un ojo, un río un río y una codorniz una codorniz, se ha acabado definitivamente... Nadie como Robert Delaunay y Sonia Delaunay Terk para producir este género de explosiones... Cada círculo es una idea madre, un pensamiento central. No hay pincelada que no os invite a la meditación y al desprecio de las cosas terrenales. A veces un simple círculo morado es un tratado de Filosofía. Basta una sencilla imperceptible desviación del círculo y del color, para que sospechéis que está ante vosotros una vieja campesina de la orillas del Minho inclinada sobre el capricho de un rábano... ¡ El despreciable arte de esos hombres que al hacer un retrato caen en la perversión moral de dar con el parecido, y no saben que los caballos son morados, las mujeres verdes, los toreros cojos y que los árboles se hacen con regla y cartabón!

Jamás será suficientemente agradecida esta obra profundamente revolucionaria, regeneradora, reconfortante del 'simultaneismo' ” (58).

Defendiendo esta misma opinión, otro diario calificó dicha exhibición como *“la manifestación más moderna de la pintura contemporánea, y una demostración de la conmoción artística de nuestros días”* (59), mientras que críticos más académicos, como J. Iribarne, quien redactó un artículo imitando con sus párrafos a las composiciones de los Delaunay por la incomprensibilidad que encerraban, declaraban lo siguiente:

“Estos incomprensivos senos aparecen en forma de vértices amorfos, merecedores de la excrecencias acerbadas de los que se consumen en el nórdico más de una modernidad eclosiva, llevan sobre sus volcánicas testas un gran índice en el que se lee con caracteres barrocos: ‘Siempre adelante’, lema del que en una hora indecisa echaron mano los exploradores infantiles... Hay que desgarrar las siete capas de la vulgaridad y la ignorancia comunes, dejando a un lado el ingenio de barbería, si queremos exaltar dignamente la obra de los sucesores de Monet, Cézanne y Gauguin...” (60).

La Exposición fue clausurada el 8 de septiembre y no el 3 como afirma Pilar Mur (61), ya que incluso el propio día 6 del presente mes se colocaron nuevas obras y se invitaron a varios artistas vascos a las salas de la Asociación, calificadas como “*centro mundial del Arte ultramoderno*” (62). La repentina retirada de las obras de la Asociación fue debido a la participación de los Delaunay en otra Exposición que tendría lugar en Estocolmo durante el mes de octubre (63); en diciembre, se exhibieron en la misma ciudad las obras de algunos artistas vascos - Iturrino, Tellaeche y Guezala - en la Nayakoust Galleriet (64). Pilar Mur atribuye que la intervención de estos artistas vascos en Estocolmo tuvo lugar gracias al respaldado de los artistas franceses, Sonia y Robert Delaunay (65), en nuestra opinión, también se puede atribuir a la mediación del crítico de arte Juan de la Encina (Ricardo Gutierrez de Abascal), quien coincidiendo con la partida de las obras de los esposos Delaunay, viajaba ese mismo mes a Estocolmo (66).

Entretanto, la clausura de la Exposición en las salas de la Asociación de Artistas Vascos no desligaba de modo alguno la integración de ambos pintores en el ambiente artístico de Bilbao. La llegada del pintor vasco Juan de Echevarría (67) fue motivo suficiente para un recibimiento público. La sociedad bilbaina, con Ramiro de Maeztu a la cabeza, organizó un homenaje al pintor. Es curioso observar el menú artístico que se sirvió en el banquete, impreso en unas cartulinas con unos dibujos de Guezala referentes al homenajeado y a su obra:

“Entremeses a la Iturrino.

Sopa del Paria de Avila.

Merluza a la Bagaria.

Tournedos a la Taquillera.

Fiambres variados (naturaleza muerta).

Ensalada a la Delaunay.

Helado finki.

Etc., etc" (68).

Y ello a pesar de la ausencia física de los Delaunay, ya que no aparecen entre la larga lista de los comensales - Julio Arteche, Ramón Aras Jáuregui, Alejo Sota, Gregorio de Ibarra, Bagaría, Pedro Gimón, Arana, José María González Ibarra, Arteta, Zubiaurre (Ramón), Ramón Belausteguigoitia, Antonio Bandrés, Quintín de Torre, Alberto Arrúe, Guezala, Artiach, Norzagaray, Eugenio Leal, Antonio Arroyo, hermanos Ronovales, Márquez Acha, López Chico, Viar, Sarria, Tellaeche, Agüero, Luno, Pablo Acha, Cortés, Murlane Michelena, Joaquín Zugazagoitia, José Felix Lequerica, Rafael Sánchez Mazas, Fernando Quadra Salcedo, Juan de la Cruz y las adhesiones de Hermen Anglada, Juan Carlos Gortazar, Santiago Rusiñol, Oscar Rochelt, Ricardo Baroja, Indalecio Prieto, Restituto Azqueta, Francisco Disdier, Roberto Echevarría, Nemesio Sobrevila y otros (69) - probablemente debido a su partida a Estocolmo donde, como hemos apuntado, expondrían en octubre y se encontrarían realizando los preparativos puesto que la celebración de este homenaje fue el 28 de septiembre.

De nuevo en Bilbao, en el mes de noviembre tiene lugar una segunda exhibición de los Delaunay. Esta vez se trata del "Salón Sonia", en los locales del Majestic Hall. Sin embargo, la apertura de esta nueva sala de exposiciones - en el núm. 34 de la Gran Vía - relegó protagonismo a la muestra de Sonia. En primer lugar, porque coincidió con la primera exposición de obras pictóricas a cargo de Romero de Torres junto a la programación, por parte de su nuevo propietario, Ribera Font, de "*importantes audiciones musicales y conferencias sobre diversos temas, a cargo de personas de sólido y verdadero prestigio en*

el campo de las Bellas Artes" (70). Y, en segundo lugar, por ubicarse en el entresuelo del local, donde podía pasar inadvertida (71). Además, en lo concerniente a la actividad artística de Bilbao, se estaba desarrollando la Exposición del artista vasco Tellaeché y se anunciaba la del pintor polaco David Regeusky en el Ateneo. Este último, conocido ya en San Sebastián, donde anteriormente había realizado algunas exhibiciones de sus obras, era un pintor impresionista de paisajes que había recogido los tópicos de la España trágica y de la España mística (72), gozaba "*de un singular atractivo* - publicaba *El Noticiero Bilbaíno*- *pues no se limitará a una simple exposición de obras pictóricas sino que abarcará en su conjunto todo el arte ruso, música, pintura, escultura y arte decorativo*" (73). La mayor parte de la prensa diaria se ocupa de esta muestra, *El Liberal* (15-11-1919; 17-11-1919 y 18-11-1919), *La Tarde* (19-11-1919), *La Gaceta del Norte* (18-11-1919) incluso ésta última dedica un artículo a la conferencia que Aguilera dio en los salones del Ateneo de Bilbao sobre el arte del pintor polaco, David Regeusky (74). Además destacaron otras muestras artísticas en este mismo mes de noviembre como la del acuarelista Ruiz Morales en la Salón Hormaechea (calle Víctor, 7), la de Alberto Arrúe en el Salón Delclaux y la de Pons Pelayo en el Ateneo (75). Asimismo, destacamos otra Exposición, la del asturiano Evaristo Valle, en los propios salones del Majestic Hall que, por un lado, la relaciona y, por otro, la separa de las escuelas ultramodernistas que actuaron en Bilbao: el simultaneísmo de los Delaunay y el planismo de Celso Lagar. Éstas habían suscitado con sus obras las críticas más representativas de los adelantados a la modernidad del arte vasco, estableciendo así otro discurso en las artes plásticas bilbaínas: el enfrentamiento entre la pintura vasca, encarnación de la sociedad vasca,

como lo nuevo y lo moderno, y la llegada de las escuelas ultramodernas que eran rechazadas, pero a la vez aceptadas, como oposición al arte oficial:

"Evaristo Valle es de los pocos que han logrado salvarse de la aberración en las 'modernísimas' modalidades y tendencias. Porque nadie ignora ya que hay quien pretende hacer tragar la 'rueda de molino' de la impotencia como fuerza modernista. Lo nuevo y lo moderno se admitía -¡no se ha de admitir!- como nuevo y como moderno. Ahora bien: establecemos siempre la diferencia entre la mancha y la pintura verbigracia, entre Celso Lagar y Roberto Delaunay" (76).

Una de las crónicas más completas sobre la Exposición de Sonia en el Majestic Hall fue la del diario *Euzkadi*, ya que las otras, tan sólo dos, son pequeños anuncios de la muestra. Aquélla nos revela en gran manera la continuidad de Sonia Delaunay en su trabajo de objetos para la decoración de las casas más ricas de Bilbao. Es el último testimonio de la presencia del matrimonio Delaunay en Bilbao, poco antes de marchar a Madrid: *"La apertura del Salón Sonia, destinado por la notable artista a la exposición permanente de las últimas novedades artísticas procedentes de París.*

Pocas, muy pocas, damas del Bilbao 'Chic' y aristocrático hubieron dejado ayer de visitar este magnífico salón, en el que Sonia Terk les presenta las más delicadas curiosidades de la elegancia. Desde primeras horas de la tarde, el número de señoras y señoritas que desfiló por el salón Sonia fue enorme, lo cual nada de extraño tiene, dado el prestigio que esta artista se ha granjeado merced a su exquisito gusto en materias de arte" (77).

VII.3. NOTAS

(1) Valeriano Bozal, “El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París”, *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.36.

(2) Pierre Francastel, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.

(3) Vid., Capítulo XIII. Cristalización del primer proyecto colectivo: El Ultraísmo.

(4) Guy Weelen, “Los Delaunay en España y Portugal”, en *Goya*, Madrid, núm 48, mayo-junio, 1962.

(5) Cfr., Danielle Molinari, *Robert - Sonia Delaunay. Le Centenaire*, Paris, Musée d'Art Moderne, 14 mayo-8 sept, 1985. p.28.

(6) Guy Weelen, op.cit., p.421.

(7) Danielle Molinari, *Robert - Sonia Delaunay. Le Centenaire*, op. cit., p.29.

(8) Guy Weelen, op.cit., p. 423.

(9) Ibid.,

- (10) Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, Nouvelles Éditions Françaises, 1987, París, p. 89.
- (11) Guy Weelen, op.cit., p. 423.
- (12) Uno de los mejores estudios para la etapa portuguesa es el de Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais - Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna- avec Robert et Sonia Delaunay*, París, 1972. Véase también su catálogo *Sonia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abril-mayo 1972.
- (13) Guy Weelen, op.cit., p. 424.
- (14) Vid., Pascal Rousseau, *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Universitat de Barcelona, 1995.
- (15) Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, abril-mayo, 1982.
- (16) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p.215.

(17) Guy Weelen, op.cit., p. 427.

(18) *Ibíd.*,

(19) Anónimo, “Sección femenina”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-6-1918.

(20) *Ibíd.*,

(21) E. Torralva Beci, “Una creación de Sonia Terk-Delaunay”, *El Figaro*, Madrid, 20-11-1918.

(22) Anónimo, “Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena, decoraciones y trajes del ‘Ballet’ Cleopatra”. *El Figaro*, Madrid, 1-2-1919.

(23) Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, op. cit., p.107.

(24) E. Torralva Bechi, op. cit.

(25) Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, op. cit., p.106.

(26) *Ibíd.*,

(27) Anónimo, “Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena, decoraciones y trajes del ‘Ballet’ Cleopatra”. *El Figaro*, Madrid, 1-2-1919.

(28) Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, op. cit.,

(29) Vid., Capítulo VII.2. Diario Bilbaíno.

(30) Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, op. cit.,

(31) VV.AA. *Las Vanguardias en Cataluña, (1906-1939)*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1992, p. 497.

(32) Josep Llorens i Artigas, “Les pintures d’En Delaunay”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3-6-1918. También en *El Liberal* (Barcelona), 11-5-1918, 12-5-1918, 13-5-1918 y 18-5-1918, *Vell i Nou*, 15-6-1918 y en *D’ací i d’allà*, 10-6-1918.

(33) Relacionado con este tema José Francés publicaba: “Se prepara en las Galerías Dalmau, de Barcelona, la primera exposición ‘Simultaneísta’. El simultaneísmo es como el cubismo, el futurismo, el orfismo, el simplicismo... una tontería pictórica. Pero esta es mayor que las otras porque, según su nombre lo promete, es un ‘conjunto simultáneo de las artes reunidas’. Se darán conciertos y conferencias explicativas y la sala estará decorada de un modo simultanista”, en “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1916.

(34) Jacques Damase, *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.

(35) Anónimo, “Una visita a los esposos Delaunay. El simultanismo”, *El Figaro*, Madrid, 23-10-1918.

(36) *Ibíd.*,

(37) E. Torralva Beci, *op. cit.*,

(38) Cfr., Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, *op. cit.*, y Danielle Molinari, *Robert et Sonia Delaunay*, *op. cit.*, p. 109.

(39) Silvio Lago (Seud. de José Francés), “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 8-1-1921.

(40) Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez, “Biografías. Documentos”, *El ULTRAÍSMO y las artes plásticas*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 27 junio - 8 septiembre 1996, p.274.

(41) Ramón Gómez de la Serna, *La Sagrada Cripta de Pombo*, Tomo II, Madrid.

(42) Anónimo, “Exposición de arte de la Casa ‘Vergelia’ ”, *La Epoca*, Madrid, 7-12-1920.

(43) Anónimo, “Exposición artística”, *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1920.

(44) Juan Manuel Bonet, “Los Delaunay y sus amigos españoles”, op. cit.,

(45) Anónimo, “Exposición artística Sonia”, *La Epoca*, Madrid, 1-12-1920.

(46) Francisco Alcántara, “La vida artística. Exposición Sonia - Decoración de interiores - Sala Mateu - Un cuadro antiguo - En el Salón de Arte Moderno”, *El Sol*, Madrid, 4-12-1920.

(47) *Ibid.*,

(48) Silvio Lago, (Seud. de José Francés), “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 8-1-1921.

(49) Anónimo, “Salón de la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 26-8-1919.

(50) Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, p. 76.

(52) Anónimo, “Arte y ciencia: La riqueza ennoblecida”, *El Liberal*, Bilbao, 8-9-1919.

(53) Pilar Mur, op. cit., p. 59.

(54) Luis Araquistain se refería a este tema de la siguiente manera: *“El dinero tiene también su proceso espiritual, su historia de ascensión y dignificación, que se realiza en una serie de fines cada vez superiores... El primer fin del dinero es el dinero mismo... luego viene el fin sensual... luego nace el gusto por el arte y la ciencia... Bilbao, como una de las máximas representaciones del dinero que hay en España, ha pasado por varias etapas. Bilbao ha sido el pueblo sobre el que amontonaban riqueza por la riqueza misma...”*, en *“Por el norte de España: la plutocracia descubre el arte”*, *El Liberal*, Bilbao, 13-8-1919.

(55) El Pillete de Brooklin (Seud. de Crisanto Lasterra), *“De Arte. Roberto Delaunay y Sonia Terk”*, *Euzkadi*, Bilbao, 2-9-1919.

(56) Vid., VV.AA, *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Madrid, Ministerio de Cultura, Palacio de Velázquez- Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993-1994.

(57) A este respecto Eugenio Xammar publicaba: *“Tristemente corrompido es el ambiente artístico de Madrid. Hay un arte oficial que lo invade todo o casi todo y a su sombra vegeta frondosamente una crítica oficial cuya misión se reduce a fomentar los intereses, por así decirlo, materiales de los artistas de cámara. Las fototipias ampliadas de asunto histórico del Sr. Moreno Carbonero, la mala fotografía en colores del Sr. Bejar, los mármoles amerengados de los Srs. Benlliure o del Sr. Coullant-Valera tienen una cotización artística. Las anécdotas ilustradas del señor Romero de Torres despiertan el entusiasmo de escritores aparentemente jóvenes. Y un día expone su obra en Madrid Juan de Echevarria, uno de los pintores españoles de sensibilidad más fina y penetrable, de más cumplida ciencia técnica y del público y la crítica madrileña no consiguen enterarse. Iturrino, otro pintor vasco, cuya exposición en los Salones del Circulo de Bellas Artes acaba de cerrarse, ha tenido*

más suerte... No, no es posible ignorar la presencia de Iturrino. El contraste es demasiado rudo entre su obra de sinceridad y de atrevimiento y la circunspección y compostura que dominan, ahogadamente, en el ambiente artístico de Madrid...”, en “De la vida artística madrileña. El pintor Iturrino”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 3-8-1919.

(58) Asterisco, “La pintura ‘simultaneista’ en el Salón de Artistas Vascos”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 3-9-1919.

(59) Anónimo, “Salón de la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 26-8-1919.

(60) J. Iribarne, “El sabor mental de la pintura moderna”, *La Tarde*, Bilbao, 30-8-1919.

(61) Pilar Mur, op. cit. p. 76.

(62) Anónimo, “Asociación de Artistas Vascos. Exposición de pintura ‘simultané’ ”, *La Tarde*, Bilbao, 6-9-1919.

(63) *Ibíd.*, Posiblemente expusiera en la Galería Konstgalleriet, propiedad de su amigo Ciacelli, quien ya en 1916 había invitado a Sonia a exponer su obra gráfica.

(64) Pilar Mur, op. cit., p. 76.

(65) *Ibíd.*,

(66) Anónimo, “Juan de la Encina y Juan de Echevarría”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 20-9-1919.

(67) Anónimo, “Homenaje a Juan de Echevarría. Ofrecimiento de Ramiro de Maeztu y contestación del festejado”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 28-9-1919.

(68) Ibid.,

(69) Ibid.,

(70) Anónimo, “De Arte”, *La Tarde*, Bilbao, 5-11-1919.

(71) Anónimo, “En el Majestic-Hall”, *La Tarde*, Bilbao, 10-11-1919.

(72) Anónimo, “El arte en Bilbao”, *El Noticiero Bilbaino*, Bilbao, 17-11-1919.

(73) Ibid.,

(74) Anónimo, “El pintor Regevski”, *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 1-8-1919.

(75) Anónimo, “El arte en Bilbao”, op. cit., y T.M., “El arte y los artistas”, *El Liberal*, Bilbao, 21-11-1919.

(76) El Pillete de Brooklyn (Seud. de Crisanto Lasterra), "Exposición Evaristo Valle", *Euzkadi*, San Sebastián, 30-11-1919.

(77) Anónimo, "De Arte. Apertura del Salón 'Sonia'", *Euzkadi*, San Sebastián, 10-11-1919.

VIII. RAFAEL ALBERTI, DE PINTOR A POETA

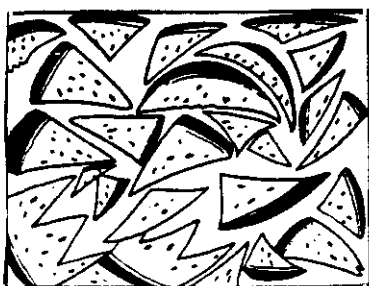
En 1917 llegaba a Madrid (1) procedente de Cádiz un joven muchacho, Rafael Alberti, llamado a protagonizar uno de los episodios más importantes de la literatura española en la Generación del 27 pese a que mucho antes su primera vocación iba a ser la de pintor. Esta aspiración de artista había comenzado en su ciudad natal; sin embargo, sería en la capital madrileña donde convierte esa vocación en realidad, con sus frecuentes visitas a las Academias, sobre todo, al Museo de Reproducciones con sus estatuas clásicas (2) y al Museo del Prado, copiando principalmente a Zurbarán y a Goya. No obstante, su rápida introducción en el ambiente artístico madrileño más avanzado hace que muy pronto se incline por otras corrientes pictóricas dejando a un lado sus primeras copias clásicas.

Como estamos viendo y seguiremos viendo más adelante este ámbito artístico de avanzada al que nos referimos estaba compuesto, esencialmente por los pintores Rafael Barradas, Norah Borges, W. Jahl, Marjan Paszkiewicz, Robert y Sonia Delaunay, Daniel Vázquez Díaz, etc. que empezaban a formar por aquellos años (1918-1921) el argot de la pintura ultraísta, de la que veremos más adelante cómo Alberti también se hizo partícipe. Precisamente, por estas fechas Alberti conocería, a través de Gil Gala, al último de estos pintores mencionados, Daniel Vázquez Díaz, del que observaba: *“aunque fuera un revolucionario de primera avanzada, sus dibujos, retratos, simples líneas y sugeridos planos, su pintura era de producción cézanniana en la técnica, pero de un fuerte espíritu español”* (3).

En octubre de 1920, convencido por Vázquez Díaz, expone sus primeras obras como pintor en el recién inaugurado I Salón de Otoño en las salas del Palacio del Retiro. Allí concurre en la llamada “sala del crimen” con otros artistas como los polacos Jahl y Paszkiewicz. En esta muestra no expone con su amigo mexicano Amado Cuevas (4), aunque así lo mencione en sus memorias, sino que habrá que esperar al año siguiente para que este hecho se realice.

En 1921 cuando comenzaba su vocación literaria y en pleno apogeo ultraísta tiene lugar el II Salón de Otoño, al que Rafael Alberti concurre con varias obras de las que el mismo recuerda que “*eran muy diferentes: una, la más normal, influenciada por Vázquez Díaz, se titulaba ‘Evocación’, y la otra, la más rara, ‘Nocturno rítmico de la ciudad’*. Un juego de ángulos curvos, verdes claros y rojos, que se superponían y transparentaban en una musical repetición, tachonados a veces de puntos negros, quería sugerir, de manera ingenua, el efecto lumínico de una ciudad moderna a vista de pájaro” (5).

Estas obras, como las de muchos otros pintores como Vázquez Díaz, Amado Cueva, Palencia, etc., fueron objeto de numerosas caricaturas que satirizaban las composiciones que se exhibían en ese II Salón de Otoño. En concreto, la de Rafael Alberti simulaba a su obra *Nocturno rítmico de la ciudad* en la que sus trazos eran comparados con los de una sandía (6).



Rafael Alberti, *Nocturno rítmico de la ciudad*



Amado Cueva, *Asunto mejicano*

En estos momentos, su relación con el grupo de artistas más avanzado que ilustraban para la mayoría de las revistas ultraístas quizás le convenció para enviar un pequeño poema en su pretensión de comenzar a colaborar con éstas, pretensión que no pudo ver complida y así, una de estas revistas, *Ultra*, rechazaría su poema.

Su siguiente actuación en el campo de las artes plásticas fue la inauguración de su primera Exposición individual en el Ateneo durante los meses de enero y febrero de 1922. A pesar de los datos que nos ofrece Alberti sobre esta muestra, no hemos llegado a localizar ningún comentario sobre ella en la prensa diaria ni en revistas especializadas. De los diarios más importantes de Madrid - *La Voz*, *Informaciones*, *El Imparcial*, *El Sol*, *La Correspondencia de España*, *ABC*, *El País* o *Heraldo de Madrid* - tan sólo hemos recogido una pequeña pista que nos llevaría a pensar, exceptuando los comentarios de Alberti, que en aquellos momentos se celebraba una exposición cubista. Se trata de una caricatura que aparece en el *Heraldo de Madrid*



Caricatura

(*Heraldo de Madrid*, 9-2-1922)

Ante la escasez de datos para hablar de esta exhibición, quizás, como considera Juan Manuel Bonet, “la primera exposición abstracta celebrada por un artista español” (7) sólo podemos documentarnos con las palabras del propio Alberti:

“En enero o febrero de 1922 asistí a la apertura de mi exposición en el saloncillo del Ateneo. El bueno de Juan Chabás, fiel cumplidor de su promesa, se había ocupado de todo: colocación de los cuadros y dibujos, catálogo, precio de las obras, etc. No me disgustó ver reunidos y ordenados con cierta gracia mis trabajos de aquellos años, indagadores de las tendencias más dispares. Podían allí comprobarse figuras y paisajes influidos por Vázquez Díaz, explosiones de colores sometidas a dinámicos ritmos vistos en Delaunay, al lado de más inocentes juegos geométricos de danza, recuerdo lineal del Ballet ruso entremezclado con visiones de las cavernas prehistóricas. Ante aquel conjunto de mi obra, sentí la tentación de reanudar mi ya expirante vocación plástica. Pero no. Era demasiado tarde para volver. Roto estaba el camino, y por el nuevo de la lírica mis avanzados pasos me decían que el retornar hubiera sido un grave error. La exposición fue más bien celebrada por jóvenes literatos que por pintores. Cosa que me desagradó, aunque no tanto como para amargarme. Entre los amigos del gremio que la visitaron recuerdo a Gregorio Prieto, ya bastante conocido, y a Francisco Bore, en vísperas de partir para Francia...” (8).

Respecto al resultado de esta exposición, Alberti recuerda que tan sólo vendió un cuadro (a 300 pts.) a un funcionario de la embajada de Perú (9). Sin embargo, queda todavía por desvelar, ante el desconocimiento del catálogo de la muestra, el contenido de las obras que pudieron estar presentes, para lo cual nos remitimos a los trabajos que hoy en día se conocen de su primera etapa. De ellos destacamos *Composición* (1920), (Gouache, 60 x 47’5 cm, Col. part.), *Farolillo* (Gouache, 28 x 24 cm, Col. part.), *Paisaje Sideral* (Gouache, 20 x 24 cm, Col. part.), *El Pueblo* (1923), (Gouache, 38 x 24 cm, Col. part.) y *Mujer durmiendo* (1920), (Óleo sobre lienzo, 72 x 99 cm) (10). En su

conjunto casi todas se sumergen bajo las propuestas pictóricas más avanzadas del momento.

Composición

Las características que nos ofrece esta obra bien las podríamos comparar con un dibujo en forma de caricatura que la crítica madrileña satirizó en su visión de lo que consideraba que era el ultraísmo. En ambas podemos apreciar connotaciones muy similares como la distribución caótica de las formas, así como la multitud de pequeños objetos repartidos por toda la composición que nos acerca incluso a algunas portadas de

Barradas en la revista *Ultra* o de Norah Borges en *Grecia*.



Composición, (1920)
(Gouache, 60 x 47,5 cm)



Caricatura
(*Mundo Gráfico*, 11-5-1921)

Farolillo

Esta obra se debe vincular con los primeros ismos, como el simultaneísmo de los Delaunay. En concreto con el cuadro de Robert *Paisaje con río*, que poseía Vázquez Díaz y que Alberti pudo conocer en Madrid.



R. Alberti, *Farolillo*
(Gouache, 28 x 24 cm)



R. Delaunay, *Paisaje con río* (c.1920-1921)
(Óleo sobre cartón, 36'6 x 26'6 cm)

Posteriormente, la vocación literaria de Alberti superaría la pictórica; sin embargo, no por ello abandonó su relación con ésta última. Las siguientes intervenciones del artista fueron como escritor en la revista *Alfar* (junio-julio de 1924), en la que publica

un artículo sobre la pintura de su amigo Vázquez Díaz, y en otras como *Horizonte*, *Índice* o *Plural*. Fecha clave de su carrera sería 1925 cuando recibe el Premio Nacional de Literatura con su libro *Marinero en Tierra*, en el que Vázquez Díaz reproduce su retrato como frontispicio del libro. Poco después, sus relaciones con Maruja Mallo le ligarían a la estética del surrealismo, sobre todo sus colaboraciones con la artista o bien en las similitudes de sus dibujos con los de Dalí y Lorca como en las ediciones de *La Amante* (1929) o *Dos oraciones a la Virgen* (1931).

Este último año, 1931, Alberti y María Teresa León son pensionados por la Junta de Ampliación de Estudios para que profundizasen en el conocimiento del teatro europeo contemporáneo, estancia que comprendió las ciudades de París, Berlín y Moscú; en la capital rusa vivirían de diciembre de 1932 a febrero de 1933, entrando en contacto con un ideario de acción social y política de corte marxista.

A su vuelta, serán los fundadores de la revista *Octubre*, ligada a la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios y que editaría seis números entre junio de 1933 y abril de 1934, además de organizar la I Exposición de Arte Revolucionario, celebrada en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1933.

Afiliado al Partido Comunista de España, su convicción de la vinculación entre intelectuales y pueblo le lleva a dirigir otra de las grandes publicaciones de la primera mitad del siglo XX: el *Mono Azul. Hoja Semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura* (1936-1939).

VIII.1. NOTAS

(1) Se instala con toda su familia en la calle Lagasca, núm. 101. Vid., Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

(2) El propio Alberti recuerda que en sus dibujos a carboncillo y a lápiz había dibujado a la *Victoria* y el *Discóbolo*. Vid., Rafael Alberti, *Prosas encontradas. 1924-1942*, Madrid, Ayuso, 1970.

(3) Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, op. cit., p. 130.

(4) Vid., Fernando de Marta Sebastián, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores. 1910-1993. 8 Décadas de Arte en España*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1993, p.73.

(5) Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, op. cit., p. 132.

(6) Estas caricaturas de Aguirre fueron publicadas en *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 15-10-1921.

(7) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 32.

(8) Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida. Memorias*, op. cit., pp. 151-152.

(9) Ibid.,

(10) La mayoría de ellas fueron publicadas en el catálogo *Orígenes de la vanguardia española. 1920-1936*, Galería Multitud, Madrid, 1974, pp. 3-5.

IX. LA EXPOSICIÓN DE LOS PINTORES POLACOS EN EL MINISTERIO DE ESTADO (1918).

En abril de 1918 se celebraba en Madrid la Exposición de los Pintores Polacos en el patio del Ministerio de Estado (1). Sus protagonistas, los pintores Józef Pankiewicz, su esposa Wanda Pankiewicz, Wladyslaw Jahl, Wacław Zawadowski y el crítico de arte, y también pintor, Marjan Paskiewicz, quien había realizado el prólogo al catálogo, mostraban al público madrileño una gran variedad de obras.



Interior de la Exposición de Pintores Polacos
(*La Nación*, Madrid, 8-4-1918)

La exhibición contaba, según las crónicas periodísticas, con un número aproximado de cien obras, entre ellas la crítica artística destacaba las siguientes, de Józef Pankiewicz: algunos floreros, bodegones, vistas de calles, *Azotea*, *Pinos* y dibujos de desnudos, con los números 42 y 45 dos *paisajes de San Rafael*, con el nº 56 *Flores* y con el nº 62 *Nature Morte*; su mujer Wanda Pankiewicz exhibió numerosas tapicerías, tituladas *Paisaje*, *Cesta de fruta*, *Nature Morte*; *Paisaje* y *Frutas*; Władysław Jahl expuso *La "Dama" en bermellón*, *El Balcón*, *Tres hombres*, *Excursión*, *Composiciones figurales*, *Autorretrato*, *Puesto de fruta* y *Nature Morte*, finalmente, de Wacław Zawadowski sobresalieron el nº 100 titulado *Bodegón de agujas de mar y cebolletas*, una *Composición* y un retrato del *Sr.M.P.*

En su prólogo al catálogo de la Exposición de Pintores Polacos, Marjan Paszkiewicz proponía parte de su programa pictórico, publicado ya en mayo de 1917 en la revista *Cervantes* bajo el título *Hacia la unidad plástica*. Para la muestra del Ministerio de Estado, Paszkiewicz se había centrado en dos de las claves de sus escritos estéticos: la forma y el color. Ambos elementos vertebraban de un nuevo ismo artístico, el sincromismo, presentado por primera vez en París, en el Salón de los Independientes de 1913 (2), en junio del mismo año en el Neue Kunstsalon de Munich, de nuevo en París en octubre y noviembre en la Galerie Bernheim-Jeune y, en 1914, en New York, en donde publicaron algunos de sus manifiestos. Se trataba del primer ismo americano de vanguardia nacido en París, cuyos fundadores Stanton Macdonald Wright (1890-1973) y Morgan Russell (1886-1953), habían retomado el mismo proceso que había llevado a los postimpresionistas y simbolistas a un conocimiento más ambicioso de los efectos del color, basados en los estudios ópticos y partiendo de las teorías decimonónicas de

Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), Charles Henry, creador de *Le cercle chromatique* (1882), de las teorías del americano Roob, las del alemán Helmholtz o bien las de David Sulzer, cercanas a los estudios de Seurat y Signac, y que además exponían una nueva visión del color coetánea al movimiento orfista que desarrollaba, por aquel entonces, Robert Delaunay en su serie de Ventanas (3) aunque también se reconocía la importancia que había alcanzado el color en la etapa analítica del cubismo (4); sin embargo, el movimiento tan sólo duraría unos años, y hacia 1918-1920 estaba agotado por completo.

A pesar de la ausencia de datos sobre la primera etapa del crítico polaco Marjan Paszkiewicz (5), se afirma que estuvo en París hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, en donde asimiló dichas teorías; se instaló después en Madrid y posteriormente, se convertiría en uno de los emisores de las tendencias de vanguardia. Así lo corroboraba un contemporáneo, el crítico de arte Ángel Vegue y Goldoni, que escribió en *La Voz*, con motivo de una Exposición de grabados polacos modernos en mayo de 1935 (6).

De su estancia parisina había traído consigo aquellas teorías que irrumpían en los círculos artísticos y que más le interesaron para formar su propio corpus teórico. De esta manera Paszkiewicz, en su concepción estética que sirve de prólogo al catálogo a la Exposición de Pintores Polacos, se refiere a la forma como expresión plástica en el campo pictórico constituyendo, por sí misma, el vínculo con las demás corrientes artísticas ya sean cubismo, futurismo, orfismo... y llegando a ser el pilar básico que crea la belleza. Para llegar a ella proponía diversas vías, la representación de una “perspectiva nueva”, “la estilización abstracta de lo natural” y “la depuración del color”, que desde un

punto de vista formal llegarían a alcanzar la emancipación de las artes pictóricas, oprimidas hasta entonces por su cometido tradicional, en lo que Paszkiewicz denominaba como *"falsa misión de anecdotar, de reproducir, de reflejar"* (7).

En su prefacio, que dividió en ocho apartados, Marjan Paszkiewicz calificaba estas obras de *"ensayos de una perspectiva nueva y la estilización abstracta del natural, la depuración del color en el sentido de su significación especial o la evocación sólo colorista de la forma, son, en su definitivo alcance, intentos de liberación completa de la pintura de su falsa misión de anecdotear, de reproducir, de reflejar"* (8). Muchos de los valores estéticos que propagaba Paszkiewicz en su prólogo habían sido estudiados, aunque con diferentes métodos y valores, también por estos artistas, cuya agrupación duraría lo que la muestra madrileña.

Por un lado, Józef Pankiewicz (1866-1940) - considerado como uno de los principales representantes del desarrollo de las artes gráficas en Polonia - comienza sus estudios en la Akademia Sztuk Pieknych de Cracovia. En la década de 1880 Pankiewicz , junto a otros artistas polacos (Wyczółkowski y Podkowiński) desarrolla numerosos estudios impresionistas con una paleta de colores luminosos que intenta difundir de un modo revolucionario en las artes pictóricas de Polonia (9). Más tarde, el período de agitaciones políticas, dominadas por el ambiente de fuerte propagación nacionalista que vive Polonia, invita a Pankiewicz a alejarse de su país y viajar por Italia y Francia. En 1899 destaca su participación en la Exposición Internacional de Arte de París, en donde la concepción de sus paisajes sensibles en la luz y el color repite la misma idea que será constante en el artista: *"La inteligencia del ojo"* (10). Esta idea y la aplicación de sus términos en el análisis de los dibujos de Rembrandt serán definidos por Pankiewicz como un arte intelectual, en donde *"la primera impresión nos es dada por la superficie, sólo más tarde comenzamos a realizar lo que la pintura representa"* (11).

En 1906 es conocido ya en Europa y tres años después consigue ser profesor de la Escuela de Artes Gráficas. Sus enseñanzas permitirán, junto a las de otros antiguos alumnos de la Academia de Cracovia convertidos en profesores, romper con los tradicionales estudios del arte gráfico, caracterizándolos ahora por una nueva visión, más favorable hacia la vanguardia europea. Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, se traslada junto a su discípulo Szymon Mundzain (12) a España, concretamente a Madrid, en donde realiza al lado de cuatro compatriotas esta Exposición de Pintores Polacos que estamos analizando. Luego, junto a su esposa Wanda, pasan por Bilbao y San Sebastián con la intención de realizar otra Exposición, en la ciudad donostiarra, estancia que recogió el diario *La Tarde* (13). Después, y hasta su regreso a París en 1919, participa junto a Eugenio Frankowski (ayudante del Instituto de Antropología de la Universidad de Cracovia), Zdislao Milner (profesor del Colegio Francés de Madrid) y otros, en cuestiones relacionadas con la recién creada República polaca, a través de la Agencia de Prensa Polaca (14).

Miembro activo de la vanguardia polaca, en sus dos épocas - la Joven Polonia (hacia 1910) y el Período de Entreguerras (hacia 1945)- realiza su trabajo como profesor en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y será cabeza visible (1925-1935) de su filial parisina (15). Como acabamos de ver, la formación de Pankiewicz partía, pues, de las obras impresionistas; sobre todo, como apunta Juan Manuel Bonet, de los estudios de luz de Renoir y sus amigos Bonnard y el crítico Félix Fénéon (16). Coincidió, por lo tanto, con los primeros experimentos de los sincromistas americanos, en concreto, de Macdonald Wright, en los que el crítico Marjan Paskiewicz se había inspirado para la

formulación teórica de su nueva pintura en el catálogo de la Exposición de Pintores Polacos. Se establece, así, uno de los principales vínculos entre estos dos artistas. Sin embargo, el desconocimiento de las obras que estuvieran presentes hace más difícil establecer cuáles fueron estos lazos de conexión, puesto que por ejemplo en el arte de Pankiewicz - según lo definió Józef Czapski, alumno y amigo suyo -: *"el constante devenir en sus ideas y la diversidad a su visión artística fueron vistas como la expresión de la falta de personalidad, de inestabilidad, o de excesiva susceptibilidad hacia las influencias"* (17).

Testimonios que determinen ambas teorías quedan, tan sólo, unos cuantos, exceptuando las críticas a la Exposición de pintores polacos. Los cuadros de Józef Pankiewicz *En el balcón*, datado entre 1914 y 1919, actualmente en el Muzeum Sztuki, Łódź, y *Calle de Madrid*, fechado en 1916 y ubicado en el Muzeum Narodowe de Varsovia, son, hasta el momento, los dos únicos vestigios de la Exposición de Pintores Polacos celebrada en el patio del Ministerio de Estado, en abril de 1918, pero quizás con otros nombres, el primero *Azotea* y, el segundo, una de las vistas de calles.

En ambos cuadros Pankiewicz utiliza colores claros en diversas gradaciones para resaltar más los tonos apagados que, a veces, estaban inspirados en la literatura o la música (18). Además consigue, a través del color, contrastes que crean al mismo tiempo una armonía de vibrantes manchas de color que le vincula de nuevo con la gama cromática que proponía Paszkiewicz, y que oculta las diferencias entre la línea y el color para crear así la superficie plástica, siendo lo que el crítico de arte Juan de la Encina definía como *"un cezannista acérrimo, bien que por alguna que otra de sus obras sintamos pasar la sombra graciosa de Renoir. Realiza el excelente pintor polaco la habilidad pictórica de tomar como base cromática de sus obras valores muy altos de la escala, en ese 'tono mayor' construye armonías verdaderamente potentes. Como buen 'cezannista' busca a todo trance la nitidez y transparencia"*

cristalina de la tinta, y modela en plena luz, mediante una sutilísima sucesión de valores y planos cromáticos, las formas de las cosas. Las sombras, lo que se llama comúnmente sombra en pintura no es otra cosa que un valor luminoso. Aplica con rigor el principio aquél de Cézanne de que 'de la relación exacta de los tonos resulta el modelado'. 'No se debería decir 'modelar'. Y, en ese sentido, Pankiewicz modula finamente el color en sus obras. Aunque algunos críticos mozorrales no lo crean, este artista polaco sabe profundamente su oficio y posee una rara habilidad manual...' (19).



Józef Pankiewicz. *En el balcón*, (c.1914-1919)

Óleo sobre lienzo, 79 x 55 cm.



Calle de Madrid (1916)

Óleo sobre lienzo 72'5 x 60 cm.

Angel Vegue y Goldoni, cronista de *El Imparcial*, recordaba al público y la crítica que, anteriormente, se habían expuesto las obras del artista vasco Juan de Echevarria en el Salón del Ateneo. En dichos trabajos prevalecían gamas cromáticas que no fueron valoradas por la crítica de la capital y, ahora, el crítico ponía de manifiesto su apoyo a la primacía pictórica del artista vasco (20). Otros críticos madrileños destacaron también la utilización de un colorido lleno de sensibilidad. Francisco Pompey, redactor

de *La Nación*, resaltaba algunas de las obras que señalaban más las características personales del artista: “*Son dignas de anotarse el n° 56, titulado Flores; el 62, titulado Nature Morte; los n° 42 y 43, titulado Paisajes de San Rafael; y sobre todo el titulado Azotea, de una plasticidad amable y acariciante por su ritmo y de finísimos ‘acordes’, resuelto sin cansancio; cuadro admirable de ‘dicción’ por la musicalidad de sus matices*” (21).

Aunque Pankiewicz defendía el principio que “*el final de la pintura es representado por lo que los ojos ven*”, también aspiraba a encontrar lo que los ojos “posiblemente pudieran ver” (22). Su pintura representaba la búsqueda de un color puro, lo que para Marjan Paszkiewicz venía a significar “la depuración del color”, precisamente una de las vías que apuntaba en su prólogo al catálogo de la Exposición de Pintores Polacos. Por el contrario, la crítica reaccionó airadamente ante estos principios; José Francés consideró que los colores de sus obras resultaban muy repetitivos lo que podía llegar al aburrimiento:

“... el ingenio procedimiento, la simplicidad cromática. No es muy variado el tesoro de sus combinaciones coloristas; pero sus amarillos, azules, rojos, verdes, causan una sensación optimista. Imaginamos estos cuadrillos tan finos de colorido, tan aristocráticos de sensibilidad, aisladamente, y comprendemos y deseamos su placer de gran pureza estética. Pero el Sr. Pankiewicz abruma con la repetición monótona, infatigable, para él, de las mismas flores, el mismo cacharro que las contiene e igual agrupación de frutos con sus formas esféricas y elípticas y sus coloraciones enterizas” (23).

Su concepto de expresión del color desde una realidad visible que, más tarde, se difundiría a los artistas agrupados en torno a él, se acercaba por su similitud a las teorías de Marjan Paszkiewicz en su idea de la “estilización abstracta de lo natural”. Uno de los planteamientos que defendía el pintor en su visión simplificadora de la realidad estaba basado en el arte de Rembrandt (24). Algo que también observaron los críticos de la

Exposición de los pintores polacos fue la simplificación en sus paisajes que mostraba “no los pintorescos paisajes de la vecina Sierra, sino esas casitas con sus árboles, completamente primitivas, de madera con que jugábamos en nuestra infancia” (25).

Al lado de Józef Pankiewicz, su esposa Wanda Pankiewicz exhibía algunos paisajes y naturalezas junto a una colección de tapicería que causó gran expectación en la crítica madrileña. Su obra decorativa fue comentada por todos los rotativos, incluso fue considerada por muchos como el único tema de “pintura seria” presentada en el patio del Ministerio de Estado. Wanda Pankiewicz presentó numerosos tapices cuyos títulos se asemejaban bastante a las obras de su marido, *Paisaje*, *Cesta de frutas*, *Nature Morte*, *Paisaje y frutas*, etc. todos ellos realizados en lana y que destacaron por su belleza de colorido, composición y carácter decorativo.

Desde *El Año Artístico*, José Francés establecía una conexión paralela entre las tapicerías de la artista polaca y las artes decorativas que surgían de nuevo en la Península, cuyo origen se encontraba en el Art Déco y, sobre todo, próximas, como advertía el crítico, al proyecto de Rafael Domenech, quien intentaba hacer resurgir de nuevo el arte decorativo en España (26): “sus tapicerías son realmente bellas, de un buen gusto y de una riqueza decorativa indudables. Estas obras de las Sra. Pankiewicz son muy interesantes. Ahora que por fin parece que en España empiezan a darse cuenta los pintores y los críticos de la importancia de las artes aplicadas, las tapicerías de la Sra. Pankiewicz me parecen un hermoso ejemplo, tan recomendable, por lo menos, como ese Museo de Artes Industriales, por cuyas salas desiertas se pasea D. Rafael Domenech, el hierofante de las ‘artes industriales’...” (27).

Si José Francés relacionaba sus obras con la vuelta a las artes industriales del futurible Art Déco español, otros críticos estaban más acordes con el arte que se exhibía en la muestras del patio del Ministerio de Estado. Esta era, sin duda alguna, la conexión

con el arte de su esposo, Józef Pankiewicz, paralelo, por otra parte, a esas influencias en común de otras parejas artísticas de vanguardia, como el caso del matrimonio Delaunay. Así por ejemplo, Angel Vegue y Goldoni centraba el análisis en las obras de Wanda en la aplicación de elementos decorativos con un trazado muy estilizado llegando a un simplicismo (28). Sin embargo, para Juan de la Encina se trataba, tan sólo, de un aire inspirador y por ello, las obras de Wanda carecían de la influencia de su esposo y más bien se aproximaban a los bordados españoles: *“Las tapicerías de la señora Wanda Pankiewicz tienen el encanto cromático de un bancal de flores a plena luz, y la brillantez joyante, y expansiva de los tejidos populares españoles. No quiere decir esto que se parezcan a ellos, sino que nos dejan una impresión en algún modo parecida. También, como su marido, gusta de valores cromáticos muy subidos; pero a veces sabe producir deliciosas armonías en los tonos y valores medios...”* (29).

Los dos restantes componentes del grupo polaco, Wladyslaw Jahl y Wacław Zawadowski, presentaron unas obras pictóricas próximas al sincromismo y derivadas, principalmente, de estudios cezannianos con gran riqueza y armonía del color. Wladyslaw Jahl (1886-1953) igual que los otros integrantes, tras el estallido de la Primera Guerra Mundial se traslada a España, junto a su esposa Lucia Averbach, después de una breve estancia en París. Su residencia será Madrid, donde aprende de Józef Pankiewicz y se relaciona, como veremos en otro apartado, con el entorno ultraísta de Tadeusz Peiper y Mildner (30). En 1920 participa en el I Salón de Otoño y llega a ser alabado por Juan Ramón Jiménez, puesto que Jahl era conocido en España por su relación y participación como dibujante en revistas de índole ultraísta (31).

Su compañero, Wacław Zawadowski (1891-1982), también fue alumno de Józef Pankiewicz, pero en la Akademia Sztuk Pięknych de Cracovia. Como los demás, estuvo integrado en el grupo intelectual parisino y durante su estancia en Madrid, hasta 1920, se

relacionó con Jahl y Peiper (32). En 1925, formó parte del movimiento de los coloristas polacos, El Jednorós (Unicorn), relacionado con los trabajos de Eugenivsz Eibich.

Las obras exhibidas por estos dos artistas en el patio del Ministerio de Estado sufrieron una crítica, al igual que la de su maestro Józef Pankiewicz, bastante negativa. Desde *El Imparcial* Angel Vegue y Goldoni (33), lamentaba el influjo del arte de Cézanne con unos valores de excesiva simplificación que tendían a la creación de un arte nuevo: “... toman del ‘cezannismo’, más que de Cézanne, lo caricaturesco y menos fuerte. Cuatro rayas de esquemas intraducibles, esbozos infantiles y rebuscada torpeza de línea o de paleta, no hacen apetecer ni lo más mínimo el nuevo arte. Si en teoría nos pareciera admisible, bastarían estos ejemplares para ponerlo en ridículo de manera concluyente” (34).

La atracción que sentían por la figuración que propuso Cézanne no tendría que haber extrañado al crítico de arte Angel Vegue y Goldoni, si partimos de esa formación parisina y al lado de un maestro, Józef Pankiewicz, que también sufrió las mismas atribuciones juveniles de las que partió para sustituirlas, más tarde, por simplificaciones cromáticas que debió inculcar a sus alumnos Wladyslaw Jahl y Wacław Zawadoswki. José Francés relacionó las obras de estos artistas con los dibujos de Jules Laforgue y los pintores sincromistas, quizás más interesado por el prólogo al catálogo de Marjan Paszkiewicz que por las propias pinturas de los polacos: “Estos dibujos, por ejemplo, del Sr. Wladyslaw Jahl nos recuerdan los dibujos de Laforgue, y lo que es peor, sus afirmaciones pour épater le bourgeois, Laforgue dice cosas tan peregrinas como éstas: ‘Una línea puede expresar un objeto sin tener ninguna semejanza gráfica con él’. ‘Las formas deben moverse en el espacio como el pensamiento. No tienen necesidad de ningún contacto. No tienen anverso ni reverso como el infinito’. ‘Para expresar la sustancia de un cuerpo se le puede desplazar, aislar, suprimir, soldar o añadir una o

muchas partes'... En cuanto al Sr. Zawadowski nos parece un sincromista, dicho sea con todos los respetos..." (35).

A pesar de la ausencia de obras artísticas identificadas debemos hacer mención de otras influencias como la de los pintores Matisse y Rousseau, de las que Juan de la Encina se hizo eco también en su momento:

"De los Sres. Jahl y Zawadowski no es mucho lo que tenemos que decir de ellos directamente. Además de la influencia de Cézanne, advertimos en sus obras la de Matisse y hasta la de Rousseau 'le douanier'. El Sr. Jahl expone alguna acuarela interesante como nota; pero no pasa de eso, de nota. Del Sr. Zawadowski, el retrato del Sr. M.P., de bastante carácter" (36).

Por otro lado, la incoherencia de los títulos de Jahl y la simplicidad en un grado primitivo en las obras de Zawadowski fueron objeto de críticas por autores como Blanco Coris, quien resaltaba que *"no encontramos un acierto de repentización ni de síntesis de elementos; porque poner cuatro hierros a un balcón, a cincuenta centímetros de distancia el uno del otro, no creemos sea una simplificación de forma. Tampoco comprendemos por qué a una señorita, pintada con un candor lamentable, que viste una blusa roja, se la titule Dama en bermellón... No podemos decir lo mismo del pintor y dibujante Zawadowski: su bodegón de agujas de mar y cebolletas y la composición señalada en el catálogo con el nº 100 no llegan a la altura de las pinturas de las cavernas del hombre primitivo; lo más razonable que encontramos de este artista son los dibujos a pluma" (37).*

Las reacciones de la crítica hacia la aparición de un nuevo arte en la capital, cuyos orígenes ya se habían manifestado en otras intervenciones como la Exposición de Íntegros (marzo de 1915) o la planista de Celso Lagar (marzo de 1917), fueron de indignación generalizada ante la entrada de cualquier movimiento extranjero o ultramoderno. En el caso de Edelye, desde *El Liberal*, acusaba a estos pintores polacos de realizar obras caóticas por presentar unos cuadros desdibujados (38). O, lo que es peor, si no se podía atacar al arte nuevo porque sus críticas resultaban demasiado

incomprensibles para un público falto de cultura, si era más fácil atacar el pudor de ese público. Respecto a este tema, puede parecer curioso un artículo publicado en *La Acción*, cuando ya en el Museo del Prado se podían apreciar los desnudos de Tiziano, Rubens, Francisco de Goya y tantos otros (39).

Estaba claro que, una vez más, el intento de renovación de las artes plásticas madrileñas o el acercamiento a las obras de índole renovador no logró invadir el ambiente artístico de la capital. Las razones críticas al corpus teórico de esta nueva pintura prologada por Marjan Paszkiewicz y llevada a la práctica por los diferentes artistas de este pequeño grupo polaco con un mismo punto en común, la luz y el colorido, tomados de su maestro Józef Pankiewicz, las veremos a continuación.

IX.1. CRÍTICA A LOS ARTISTAS POLACOS EN MADRID

La Exposición de los Pintores Polacos constituyó, sin duda, uno de los acontecimientos artísticos más interesantes de Madrid en la década de 1910. Sus concepciones estéticas - consideradas por algunos absurdas, por otros, manifestaciones auténticas - no llegaron a convencer a la sensibilidad de un país donde el *"sol triunfa y todo lo abrasa y todo lo revela netamente, con minuciosa prolijidad; en donde por eso más se impone la pintura descriptiva, la estructural, lineal; es, probablemente, donde más reacios han de mostrarse siempre los pintores a expresar la forma como efecto de relaciones colorísticas"* (40). Con estas palabras, el crítico de arte Francisco Alcántara se dirigía a aquellos jóvenes interesados en la forma, la luz y los colores de la pintura, que podían visitar la Exposición de los Pintores Polacos para observar de cerca *"el estancamiento de nuestra estética y de nuestra técnica pictórica, de una novedad fecunda, y en tal concepto, los saludamos como a nuestros*

bienhechores. Luz nueva, color nuevo, traen al fondo de nuestro quietismo estético; aprovechemos la orientación y la enseñanza” (41). Bajo estas expresiones se encerraban otras más profundas, con carácter de censura, en donde los jóvenes pintores debían presentir por sus propias experiencias al aire libre que el trabajo de los pintores polacos no era el mejor método a seguir y que debían evitar “dejarse convencer contrarrestando la resistencia de las preocupaciones de los cristalizados arcaísmos, masa muerta que coarta los vuelos de nuestra sensibilidad de lo mucho convincente que hay en esta exposición y abstenerse ante lo incompleto, paradójico y absurdo que también hay en ella” (42).

Además, esta invitación que realizaba Francisco Alcántara resulta significativa por tratarse de una Exposición ubicada en el patio del Ministerio de Estado, en donde, normalmente, se exhibían los obras de los jóvenes pensionados oficiales en Roma, a quienes iban principalmente dirigidas estas advertencias.

Las diferencias estéticas de estos jóvenes artistas polacos rayaron en auténticas rebeldías, sobre todo, en el prólogo al catálogo de la exposición, frente al academicismo reinante en la capital y ello pese a su lugar de ubicación. Ante estas circunstancias, quizás políticas, por su apoyo a una nación aliada como fue Polonia (43), tal vez meramente artísticas, la Exposición tuvo un gran eco crítico en el que, en ocasiones y como vimos anteriormente, se pedían responsabilidades políticas (44). Se ponía de manifiesto la llegada de un arte a España que era producto de las teorías de los americanos Macdonald Wright y Morgan Russell con su sincromismo y de las visiones del propio Józef Pankiewicz. También, y como derivación de las primeras, la falta de comprensión llevaba al rechazo total de los pintores polacos y, por lo tanto, a una crítica que prodigaba la destrucción de la pintura o, incluso, su muerte. En consecuencia, estas oposiciones evidenciaban un rechazo a todas aquellas tendencias procedentes de Europa.

La actualidad artística, como apuntaba Juan de la Encina, “comenzaba a apretar, caso raro en Madrid” (45), y por ello la crítica se encargó de realizar su papel. Gran parte de los rotativos madrileños encabezaban sus primeras líneas refiriéndose a la instalación de una Exposición de los pintores polacos en el Ministerio de Estado. Angel Vegue y Goldoni manifestaba que *“una novedad para el público madrileño viene a ser la Exposición de los artistas polacos, instalado en el ministerio de Estado. Uno de los patios en donde periódicamente se muestran los envíos de nuestros pensionados oficiales alberga durante estos días curiosa colección de obras que han servido para que los visitantes que acuden se desaten, ya en alabanzas, si están en posesión de un criterio de estética radical, ya en denuestos, si sus convicciones se basan en el tipo corriente de pintura que por acá se produce”* (46).

El arte de los pintores polacos, como afirmaba Francisco Pompey, era el más adelantado y por ello ponía una nota de snobismo a esa rutina oficial del arte académico ofreciendo al público algo más para ensañarse contra el lento desarrollo del arte en la Península: *“el más avanzado que el público de Madrid ha conocido. Es posible que muchos tomen a risa esta Exposición; pero algunos meditarán seriamente sobre ella. No quiero decir con esto que el camino a ‘seguir’ de nuestro arte busque sus pautas en la Exposición de los polacos... Pero bueno estará que nos fijemos respetuosamente, pues estas Exposiciones son interesantes por motivos de cultura artística, que en realidad nos hace mucha falta para acabar con la rutina y las vulgaridades. Yo comprendo que estas Exposiciones de arte avanzado producirían algo así como un latigazo a los autores de esas vulgaridades y de esas rutinas, y que el público que viene aplaudiendo su arte fotográfico muy pronto ha de encontrar ñoño y acranado el arte que, en general, se viene haciendo...”* (47).

Las nuevas teorías estéticas que el prólogo de Marjan Paszkiewicz ofrecía al público madrileño y a su crítica resultaban ambiguas. En primer lugar, las ideas expresadas por la pluma de un extranjero fueron tachadas de impuestas e, incluso, de

llegar a crear una pintura pura con finalidades filosóficas y es que para Angel Vegue y Goldoni *“un afán de teorizar lleva en arte a no lograr decisivas conquistas. Pintar con arreglo a un credo, nos parece abdicar en principio de aquella santa libertad de iniciativa sin la que no cabe hacer arte digno de su verdadera condición. Hoy se aspira a despojar a la pintura de todo elemento, que no sea, en sí, esencialmente pictórico... el prurito de convertir la pintura en pintura pura, el aislarla, el abstraerla con una mera finalidad filosófica. Porque entonces corremos el riesgo de hallarnos con obras de esa indole, muy pensadas y calculadas, pero faltas de lo principal: de emoción”* (48).

Estas expresiones filosóficas que se atribuían a las obras de los pintores polacos por la utilización de unos métodos impresionistas, y unos credos estéticos derivados de las teorías sincromistas adaptadas por Marjan Paszkiewicz, suponían unas tendencias artísticas que para algunos sectores críticos trataban de justificar con el prólogo al catálogo de la Exposición, el cual *“carece en absoluto de todo valor estético, el problema por ellos planteado es de una venerable antigüedad; es el problema del color estudiado por muchos artistas de pintar claro sobre claro triunfando cuando se trataba de paletas como la de Rubens en su cuadro de las ‘Gracias’, o con la de Velázquez en sus últimas obras, y es el problema que tanto preocupó a Manet...”* (49).

Blanco Coris, desde *Heraldo de Madrid*, se quejaba también de esta grave incoherencia: *“hemos hecho grandes esfuerzos por ver todas las expresiones modernistas, filosóficas de la pintura en las producciones de los artistas polacos, y nada; no hemos encontrado el ritmo de la superficie hasta el máximo de su vida plástica en ninguna de las manifestaciones del arte decorativo, porque interpretar un tomate por medio de un óvalo relleno de una tinta plana roja con un punto verde en medio no creemos sea característica del postimpresionismo ni la representación lógica de una síntesis visual. Los elementos de la expresión pictórica se compenetran de tal modo que es imposible prescindir de cualquiera indistintamente. Los valores de la realidad tienen su cuño y su ley... Prescindir*

de la significación descriptiva y sintetizar las valoraciones del claroscuro hasta alcanzar la radiación simultánea del iris es un camino apartado del culto formal y crítico de la belleza plástica de nuestro tiempo y de todas las épocas” (50).

El espíritu de los pintores polacos se había detenido, o incluso, nunca había existido, afirmaba Ballesteros de Martos. La incompresión de sus teorías provocaban dos graves extremos - la risa o la cólera - hacia esta exposición: *“nos hablan solamente de torturas mentales, de cerebraciones forzadas y angustiosas... ¡Cómo que el arte dejará de serlo el día en que lo conviertan en una nueva, ardua e intrincada ciencia!... La falta de un espíritu creador y su progresión en los pintores polacos les llevaba a la destrucción del arte y, por lo tanto, a la negación de lo anterior y a su muerte. Destruyen pero no crean. Destruir para crear es un principio admisible y respetable; pero destruir porque sí, para que no haya nada y nos sumamos en el caos, es una teoría absurda que indigna como hombres y como artistas. Y a tanto equivale el arte de los pintores polacos: establecen una teoría, inventan una doctrina, niegan todo lo que hubo antes, y cuando anhelosos de nuevas normas y cánones inéditos, nos asomamos a su arte, a ese “arte nuevo” que algunos desequilibrados defienden por darse tono de anarquistas y presumir de renovadores- ya que de otra cosa no pueden presumir-, vemos que todo eso no es más que una locura, un extravío, una enfermedad irremediable de la sensibilidad y del pensamiento, que sólo a la muerte, a la nada, puede conducir...” (51).*

Si para Ballesteros de Martos el fin de la pintura era consecuencia de la falta de espíritu creador en los pintores polacos, para José María de Salaverría el problema tenía sus orígenes en el s.XVIII con el advenimiento de la democracia, que permitió la libertad en todos los órdenes de la vida social, religiosa, política y cultural. En el caso concreto de las artes plásticas, la pintura al liberarse de las disciplinas a que había estado sometida por su principal sustentador: la aristocracia, había tomado un nuevo camino que se

manifestaba en deformaciones de la forma, variaciones de gamas cromáticas, nuevos valores de la línea, etc. como defendían los pintores polacos en la búsqueda de nuevos valores estéticos para su arte.

“La historia moderna de la pintura - dice José María de Salaverría - se reduce a locas tentativas que acaban en el nihilismo, o al encuentro de insignificantes recursos coloristas y emotivos, siempre inferiores a la plena invención de un Goya, un Velázquez, un Rembrandt, un Miguel Angel, un Durero, un Botticelli. Continuar o caer en el nihilismo: éste parece el dilema moderno para la pintura.

Mientras tanto, ¿no merecemos que algún grupo de artistas polacos, barceloneses o de cualquier país nos ofrezca una exposición de cubismo, tal vez de futurismo?...” (52).

Para José María de Salaverría, el cubismo era reconocido ya en Francia como un “ismo” artístico que *“ya ha sufrido y pasado el tormentoso camino de las críticas, es capaz de solventar las deficiencias de un arte dominante en la capital con demasiadas notas angladistas o con numerosas ‘variaciones del baile ruso’...” (53).* Este arte, es decir, el cubismo consagrado y aceptado por la crítica parisina y por algunos sectores más avanzados de la Península, como el catalán en su apoyo al Noucentisme, era capaz de distraer al público madrileño, cuyo desarrollo defendía José de Salaverría, al tiempo que afirmaba que *“un poco de cubismo nos sentaría bien en Madrid. Arrastraría a los impacientes y a los novedosos” (54).*

Este apoyo al cubismo pone de manifiesto otra de las opiniones más críticas de la prensa madrileña, la de José Francés. En su opinión, los penúltimos ismos de vanguardia, el cubismo y el futurismo, eran considerados por su nula influencia en todos los artistas como algo pasado: *“los cubistas, los futuristas y los dinamistas ya son despreciados casi por académicos. ¡Juzgad cómo se considerará a los impresionistas!...” (55).* Para Francés, los artistas polacos imitaban el arte de los fundadores del sincromismo, Morgan Russell y

Macdonald Wright, pero destacando en su obras *“su ineficacia y su insignificancia como trabajo serio... surge en seguida otro de los caracteres de la pintura modernísima: la fealdad.*

Son realmente feos, de mal gusto, sin líneas nobles, ni acordes gratos de color, estos dibujos pseudoinfantiles, estas manchas resacas de óleo y temple. Solamente una aberración sensorial y visual podría explicar esta complacencia patológica en deformar el cuerpo humano y en desvirtuar la pureza de los colores con inarmonías agrias o con fusiones que los destruyen...” (56).

A diferencia de éste último, Juan de la Encina, defensor del arte nuevo en Madrid, sobre todo del arte moderno de los artistas vascos, se mostraba satisfecho por la celebración de esta Exposición de artistas polacos que, en cierta manera, le recordaba un pequeño ángulo del Salón de Otoño de París o de la Sezession de Munich o Berlín. Una pintura de formas nuevas que llegaba para intentar sanear el aire de las artes plásticas madrileñas, anquilosadas por los reductos de artistas que, como Sorolla, con *“toda su ordinariez y juego kaleidoscópico desprovisto de la más rudimentaria gracia emotiva, declararemos sin ambages que nos quedamos con las nuevas formas. ¡Todo menos el aplatanamiento que padecemos y ese olor a cocido barato o a perfume de mocita cursi que trasciende del ambiente artístico...” (57).*

Sin embargo, su defensa del arte que se realizaba en España iba más allá, y en su juicio no consideró la muestra de pintores polacos como el hecho más importante de la temporada, puesto que, anteriormente, en la Exposición Anglada, la del arte belga moderno, y, en especial, la de los artistas vascos en el Retiro (1916) y la de Juan Echeverría en el Salón del Ateneo ya se habían podido observar “naturalezas muertas” realizadas por españoles y con los mismos ritmos de color. No obstante, su gusto por las nuevas teorías que se desarrollaban en Europa le llevó a afirmar públicamente la incomprensión de estas obras expuestas en el Ministerio y a relacionarlas con los sincromistas. Para Juan de la Encina, el sincromismo era *“una mezcla de los principios*

cezannistas... con algunos toques de novísima estética alemana. Esta escuela... parece ser que trata de resolver plenamente la antigua antinomia entre la forma y el color. Y en virtud de esa resolución 'puede nacer - según afirman ellos- un arte que sobrepase en fuerza emocional a la pintura moderna, como una gran orquesta al antiguo solo de clarinete '..." (58).

Algunos de ellos, como Jahl y Zawadowski, no se adaptaban y no habían “resuelto el problema ni remotamente de la profundidad pictórica y de la unificación de los valores plásticos, formales en valores cromáticos o luminosos” (59).

Las notas extravagantes de los pintores polacos resaltaban, también, por su forma expositiva. Éstos habían colgado en las paredes del Ministerio de Estado todas aquellas críticas a la Exposición, demostrando su defensa al arte nuevo y, al mismo tiempo, su desafío hacia los críticos; aunque, más tarde, habían de confesar, ante la frustración de su primera exposición en la capital, su miedo al fracaso en las posibles exhibiciones que pudieran realizar en la Península: *“Hemos cobrado cierto terror a las exhibiciones de nuestra última presentación en el patio de ministerio de Estado, en Madrid”* (60).

Este episodio artístico de abril de 1918 terminó tan pronto como se clausuró la exposición. Poco después, algunos de los miembros del grupo polaco como Marjan Paszkiewicz y Jahl se sumaron, como veremos, al recién nacido ultraísmo. Jahl se dedicaría a la ilustración gráfica en la mayoría de las revistas ultraístas y Paskiewicz se convertiría en uno de los teóricos más representativos, junto a Guillermo de Torre, del ultraísmo, esbozando nuevas interpretaciones sobre la pintura de Cézanne, el cubismo e incluso adentrándose en el nuevo debate sobre el purismo francés (61).

IX.2. NOTAS

(1) El catálogo ha sido publicado por primera vez en el *Diccionario de la vanguardias en España (1907-1936)* (Madrid, Alianza, 1995. p. 232) por Juan Manuel Bonet:

“Exposición de los Pintores Polacos, Patio del Ministerio de Estado (MADRID, 1918). Participaron en ella Jahl, Pankiewicz, su esposa Wanda Pankiewicz y Zawadowski, todos ellos afincados en la capital española por aquellas fechas. El catálogo lo prologó Paszkiewicz. José Francés la reseñó favorablemente en el *El año Artístico 1918*”.

(2) Cfr., Abraham A. Davidson, *Early American Modernist Painting 1910-1935*, NewYork., Icon, 1981, p. 123.

(3) Las ideas del matrimonio Delaunay sobre el ritmo de las formas coloreadas y su nueva concepción del movimiento, paralelas a la de los primeros futuristas, iban a ser el punto de partida de los sincromistas, aunque éstos se van a diferenciar de los orfistas por sus personales interpretaciones.

(4) VV.AA., *Paris and the American Avant-Garde, 1900-1925*, University of Detroit, 1980, p.17.

(5) Cfr., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de la vanguardias en España (1907-1936)*, op. cit., p. 467.

(6) En relación con este tema Angel Vegue y Goldoni publicaba: *“Juan de la Encina, nuestro admirado colega, recuerda en el prólogo del catálogo al profesor José Pankiewicz, al pintor teorizante M. Paszkiewicz y al decorador Jahl, venidos a Madrid con motivo de la Gran Guerra. En relación de amistad con los tres, supe de sus preocupaciones y anhelos, y hube de juzgarlos en una exposición que celebraron en los patios del Ministerio de Estado. El influjo del grupo polaco constituido entonces en la capital de España no se perdió; fue un fermento que actuó sobre artistas y escritores españoles. Marjan Paszkiewicz, convertido en portavoz de nuevas tendencias, acudía, bien al artículo, bien a la cátedra del Ateneo, para propagar conceptos y actitudes que a la sazón imperaban en París, Cézanne, Renoir y Matisse, solían ser sus puntos de referencias. Más tarde, había de tocar a Velázquez el turno de interpretación, y Paszkiewicz pagaba su tributo con especies y aportaciones críticas de interés evidente...”*, en “Exposición de grabados polacos modernos”, *La Voz*, Madrid, 7-5-1935.

(7) Francisco Alcántara, “Exposición de pintores polacos. Sus obras y su programa. En el Ministerio de Estado”, *El Sol*, Madrid, 14-4-1918.

(8) *Ibid.*,

(9) A primeros de siglo, destacan por su trabajo los artistas del llamado “Comité de París”, los “Capistas” (Jan Cybis, Zygmunt Waliszewski y Hanna Rudzka-Cybisawa) discípulos de Józef Pankiewicz, máximo exponente del impresionismo en las artes polacas. Cfr., VV.AA., *Academia de las Artes de la URSS. El arte de los países socialistas*, Madrid, Cátedra, 1982, p.390.

(10) VV.AA., *Catálogo 175 Lat Nauczania.. Malarstwa, Rzezby y Grafiki w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (175 Years of tuition in painting, sculpture and graphic art at the Cracow Academy of fine arts)*, 1900- 1993, p.140.

(11) *Ibid.*,

(12) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., 464.

(13) El crítica Enrabiri recoge esta información: *"Interrogamos a la señora Wanda de Pankiewicz y a su esposo Jozef. -Vamos mañana a San Sebastián, donde acaso nos decidamos a exponer algunas obras. Hemos cobrado cierto terror a las exhibiciones de nuestra última presentación en el patio de ministerio de Estado, en Madrid. Nuestros buenos amigos Wladyslaw Jahl y Wacław Zawadowski piensan retornar a Polonia. Vamos a presentar a cuatro artistas futuristas. Una de sus principales tendencias es la de expresar las formas por el contraste único de las relaciones del color, dotando al ambiente de una sonoridad abstracta"*, en *"Dos revolucionarios de la pintura pasan por Bilbao"*, *La Tarde*, Bilbao, 5-8-1918.

(14) El objetivo de la agencia era *"dentro de lo que las circunstancias permitan, orientar a la prensa española sobre asuntos polacos, y también, informar sobre los asuntos de España a Polonia, siendo nuestro fin meramente patriótico..."*. Anónimo, *"Agencia de prensa polaca"*, *La Tribuna*, Madrid, 10-12-1918.

(15) *Catálogo 175 Lat Nauczania*, op. cit., p. 139.

(16) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., p. 464.

(17) Catálogo 175 *Lat Nauczania*, op. cit., p. 139.

(18) The National Museum in Warsaw, 1994. Agnieszka Morawinska, The Gallery Of Polish Painting.

(19) Juan de la Encina, “Los pintores polacos”, *España*, Madrid, 25-4-1918.

(20) Angel Vegue y Goldoni le describía así: “El sr. Pankiewicz es colorista de exquisita sensibilidad. Percibe el matiz con gran limpieza, dentro siempre de gamas exaltadas en que ‘cantan’ los rojos y los azules. Rica intensidad tonal, que permite variedad de acordes, le lleva, en un bodegón, a enaltecer la materia: los paños, las frutas, la loza, etc; logran allí una plenitud decorativa en virtud del tono más que de los ritmos a que la composición les sujete. En tal respecto, nos recuerda el sr. Pankiewicz a un artista español que no mereció de la crítica madrileña el ser comprendido cuando expuso en el salón del Ateneo; nos referimos a D.Juan de Echevarría, que, desde luego más pintor que el sr.Pankiewicz, ha producido en el género de ‘Naturaleza Muerta’ lo más bello y acabado que quepa imaginar. Hay que tener telarañas en los ojos para no gustar de una pintura toda claridad y luz, como la del sr.Pankiewicz en un retrato de señora, estudio concienzudo de carmines relacionados con azules y violetas. Bonitos algunos cuadros de flores; bajan bastante sus paisajes de San Rafael, y en cuanto a los dibujos de desnudo, se resienten demasiado cezannesco...”, en “Exposición de los pintores polacos”, *El Imparcial*, Madrid, 3-5-1918.

(21) Francisco Pompey, “Exposición de los pintores polacos”, *La Nación*, Madrid, 14-4-1918.

(22) The National Museum in Warsaw, op. cit.,

(23) José Francés, “Una exposición de pintores polacos”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

(24) El artista opinaba que “*los más simples medios bastan a Rembrandt para sacar del blanco del papel luz y espacio infinito*”. Catálogo *175 Lat Nauczania*, op. cit., p. 140.

(25) José Blanco Coris, “Exposición de los pintores polacos”, *Heraldo de Madrid*, 7-4-1918.

(26) Ya desde 1915 había comenzado su proyecto junto a los hermanos Gutiérrez Larraya, Aurora y Tomás, ella decoradora del Museo Nacional de Artes Industriales y él pintor. Ambos habían empezado a difundir con sus exposiciones numerosos piezas: almohadones bordados, peinetas, encajes de Bruselas, cuero repujado... como la realizada, en marzo de 1915, en el Salón de Arte Moderno.

(27) José Francés, “Una exposición de pintores polacos”, op. cit.,

(28) A este asunto Angel Vegue y Goldoni escribía: “*al igual que su esposo, análoga visión y la misma valoración cromática a sus tapicerías. Sin reservas aplaudimos lo hermosamente que resultan combinando, con singular acierto, las tintas más subidas o más apagadas de los estambres. Al menos iniciado en arte le atraen y encantan por la simplicidad de los motivos desarrollados, por la adecuada*

elección de tintas y por lo asequible de la técnica", en "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(29) Juan de la Encina, "Los pintores polacos", op. cit.,

(30) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., p. 349.

(31) Vid., Capítulo XIII.4. Pertinencia de una plástica ultraísta.

(32) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias...*, op. cit., p. 349.

(33) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de grabados polacos modernos", op. cit.,

(34) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(35) José Francés, "Una exposición de pintores polacos", op. cit.,

(36) Juan de la Encina, "Los pintores polacos", op. cit.,

(37) José Blanco Coris, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(38) El crítico Edelye consideraba que eran obras realizadas: *"con un par de manchas de cadmio, en los senos por toda coloración, absurdos en la composición y de una intolerable arbitrariedad en la luz. Es decir; todo esto suponiendo que no sea un error nacido de nuestra poco*

depurada sensibilidad o de nuestros escasísimos conocimientos pictóricos, porque, al decir de los exquisitos, para gustar del cubismo, de la pintura ultraimpresionista, se precisan una cultura, un sensorio y un concepto artístico distintos a los corrientes, y como nuestros ojos y nuestros sentidos son, y en hora buena sea dicho, como los de todo el mundo, nos indigna que pintores de tanto mérito y talento como Władysław Jahl, Józef Pankiewicz y Włocław Zawadowski desdeñen el dibujo, con irremediable perjuicio de la forma, y sin preocuparse para nada de la apariencia humana de sus figuras, se circunscriban a hacer composiciones cromáticas sólo dignas de elogio cuando se trata de arte decorativo...", en "La Exposición de artistas polacos", *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

(39) Su autor, Alberto de Segovia, caracterizaba estos dibujos "*en su mayoría, son sencillamente pornográficos. Es una vergüenza que se consienta exponer públicamente tales indecencias. ¿Por qué no llamar a las cosas por su nombre, sin eufemismos, que no conducen a nada práctico, y además dan una impresión de hipocresía? Como la entrada a la Exposición es libre el sitio tiene tanto prestigio - es todo un patio de un Ministerio...- aquello se llena de damas respetables y de lindas muchachas que tienen que escapar asqueadas -. Es repugnante en una palabra. Estamos seguros, lo decimos con absoluta sinceridad, de que don Eduardo Dato, actual ministro de Estado y hombre de exquisita corrección, no está enterado de que en su propio Ministerio se exponen estos cuadros. No se habrá tomado la molestia de entrar un momento en el patio en que está instalada la repetida Exposición. Nosotros le rogamos que lo haga, y que entonces nos dará la razón.*

Y suplicamos al señor general Barrera, dignísimo director general de Seguridad, que tome las determinaciones oportunas.

No son melindres sin fundamento, es... pudor", en "Los hombres y los días", La Acción, Madrid, 8-4-1918.

(40) Francisco Alcántara, "Exposición de pintores polacos. Sus obras y su programa. En el Ministerio de Estado", op. cit.,

(41) *Ibíd.*,

(42) *Ibíd.*,

(43) Durante este período, España goza de una neutralidad que le permite mantener contacto con los países en conflicto. En el caso polaco, ya desde 1915 existen noticias sobre el problema del pueblo polaco y se publican comunicados con fines humanitarios; así, por ejemplo, el diario madrileño *La Correspondencia de España* divulgaba una carta dirigida al director del rotativo:

"Sr. Director de La Correspondencia de España.

*El Comité abajo firmante se dirige a usted, suplicando encarecidamente la publicación del llamamiento adjunto y durante tres días. De esta manera cooperará eficazmente a la acción humanitaria que se propone. La colecta para los polacos, es un hecho neutral leyendo a usted la circular que incluimos...afectisimas la Marquesa de Comillas, Marquesa de Almaguer, la Duquesa viuda de Sotomayor y la Duquesa de Basilea". Anónimo, "En Madrid por Polonia", *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-3-1915.*

(44) Alberto de Segovia, "Los hombres y los días", *op. cit.*,

(45) Juan de la Encina, "Nota", *España*, Madrid, 18-4-1918.

(46) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de los pintores polacos", *op. cit.*,

(47) Francisco Pompey, "Exposición de los pintores polacos", *op. cit.*,

(48) Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(49) Francisco Pompey, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(50) José Blanco Coris, "Exposición de los pintores polacos", op. cit.,

(51) Ballesteros de Martos, "Los pintores polacos", *Cervantes*, Madrid, mayo de 1918,
p. 124.

(52) José María Salaverría, "La pintura nihilista", *ABC*, Madrid, 18-4-1918.

(53) *Ibid.*,

(54) *Ibid.*,

(55) José Francés, "Una exposición de pintores polacos", op. cit.,

(56) *Ibid.*,

(57) Juan de la Encina, "Los pintores polacos", op. cit.,

(58) *Ibid.*,

(59) Ibid.,

(60) Enrabiri, “Dos revolucionarios de la pintura pasan por Bilbao”, op. cit.,

(61) Eugenio Carmona “La irrupción de las primeras vanguardias. 1915-1923”, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, pp.36-37.

X. APUNTES SOBRE RAFAEL BARRADAS Y LA VANGUARDIA MADRILEÑA.

En el verano de 1918 Rafael Barradas se encuentra en Madrid. Habían pasado seis largos años desde su partida de Montevideo y su llegada a Milán y a París en donde se había puesto en contacto con los principales movimientos de vanguardia europeos como el postimpresionismo, el fauvismo, el futurismo y el cubismo. Antes del estallido de la Gran Guerra, llegó a España, allí había residido en dos lugares, Barcelona y Zaragoza, incluso se había casado con Simona Láinez (a la que llamaría Pilar), hija de unos campesinos pobres que le habían recogido en su viaje hacia Madrid. Tras su primera y corta estancia en Barcelona que le había permitido participar como ilustrador en la revista catalana *L'Esquella de la Torratxa* (1), su permanencia en la ciudad aragonesa duró casi dos años, 1915 y 1916. No tardaría en conectar con el ambiente cultural de la ciudad (2) y, así, le encontraremos participando como ilustrador y director artístico de la revista *Paraninfo* e interviniendo en la Exposición Regional de Arte en el Casino Mercantil de Zaragoza.

En 1916 se traslada de nuevo a Barcelona comenzando una nueva etapa artística para el pintor. En este momento empieza a trabajar en la librería Católica Pontificia, como ilustrador en las novelas de Serafín Puertas, y entra en contacto con diferentes personas que le acompañarán en algunos periodos de su vida, nos referimos a Juan Gutiérrez Gili (3), Juan Llaguía, Humberto Pérez de la Ossa, Luis Monegat, Joan Salvat Papasseit, Joaquín Torres García, Josep Dalmau, Celso Lagar y Hortensia Begue (4).

Al año siguiente, Barradas se encuentra plenamente integrado en el ambiente cultural de la ciudad condal, ahora aderezado con la presencia de los artistas europeos

inmigrados a causa del detonamiento de la Gran Guerra que formaron parte activa de la vida artística catalana. Será entonces, como se vió el capítulo anterior, cuando al calor de estas circunstancias concretas las relaciones entre Barradas, Torres García y Lagar se hagan más fructíferas. Los tres experimentaban nuevas vías para el desarrollo del arte español de vanguardia, igualmente, los tres habían bebido de ismos europeos. Los primeros habían sido Lagar con su planismo desde 1915 (5) y Barradas con su vibracionismo, y el tercero, Torres García, quien se había aliado desde el principio con el movimiento noucentista para terminar siendo uno de los impulsores de las teorías vanguardias con su biologismo o constructivismo. Sin embargo, el término que nos interesa es el vibracionismo entresacado de los manifiestos y escritos futuristas y, del que a pesar de su escasa teorización, como ocurrió con el planismo, no faltaron citas para describirlo. La más conocida fue la que le dedicó Torres García en su autobiografía:

“El Vibracionismo, es, pues, un cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca...” (6).

Actualmente las definiciones sobre el vibracionismo no varían mucho unas de otras, entre ellas destacamos las de Raquel Pereda (7), Jaime Brihuega (8) y Eugenio Carmona (9) que vienen a definirlo como un “ismo” compuesto de elementos cubistas y futuristas basados en la utilización de planos geométricos monocromos y superposición de imágenes, ya sean figuras, objetos, letreros, cifras, etc. en busca de movimiento. Todas estas características tendrían mucho que ver con el planismo. El binomio que forman planismo y vibracionismo como los dos “primeros ismos” de vanguardia en España a pesar de la ausencia de textos teóricos sobre dichas tendencias, recordemos

que Lagar lo había explicado escuetamente en el catálogo a la Exposición de las Galerías Dalmau en 1915, y las definiciones posteriores sobre ambos, por ejemplo, la del vibracionismo, nos llevan a pensar en dos cuestiones vitales para el desarrollo de las artes plásticas del primer cuarto de siglo XX. En primer lugar, podemos considerar el planismo como el primer ismo de vanguardia en España mientras que el vibracionismo como tal aparecería años más tarde en 1917, cuando ya se habían celebrado cuatro exposiciones de Lagar, lo que indica el asentamiento y desarrollo del término planista. Ahora bien, las primeras obras de Lagar provienen de estudios cubistas, geometrificaciones cézannianas, colores fauvistas, a veces reminiscencias expresionistas y, sobre todo, de los ensayos hacia su acercamiento al arte primitivo que pudo observar en su estancia parisina de Modigliani con quien compartía apartamento; a su vez, este contacto derivará, más tarde, en la posibilidad de que el clownismo barradiano tenga, probablemente, sus orígenes ahí, cuestión de la que hablaremos más tarde.

La segunda partiría de la amistad entre ambos artistas cuyo origen se encuentra, según los escritos de Torres García (10), hacia finales de 1915 y que se consolidará durante los dos años siguientes. Precisamente, durante este tiempo se desarrollan las principales composiciones planistas y vibracionistas de ambos artistas lo que nos demostraría, aparte de ese debate que puede surgir sobre la anterioridad temporal de algunos elementos de las producciones artísticas de Lagar y Barradas, la adaptación de las definiciones planista y vibracionista a los registros que ambos habían podido ver en su estancia europea y que ahora, en un mismo periodo, comenzaban a aparecer en ambas tendencias. Estaríamos ante otra controversia consolidada que partiría de la actuación o actuaciones en común de Lagar, Torres-García y Barradas en la concreción de un

nombre para el arte barradiano (11), el vibracionismo, cuyas obras aparecerían públicamente en diciembre de 1917 en las galerías Dalmau. Además de los rasgos comunes de estos dos ismos que, en ocasiones, pueden ser uno sólo e, incluso como ya se ha dicho, adoptar el nombre del otro. Tal es el caso de la denominación planista al arte barradiano en los años veinte por Manuel Abril o la inversa (12). Esta identificación de lenguajes se repetiría en la trayectoria artística de Barradas y así podemos señalar la influencia en Dalí en varias obras como *Burdel* (1922, Tinta sobre papel, 22 x 15 cm Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres), *Escena madrileña, estación* (1922, Tinta y acuarela sobre papel, 15 x 21 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres); *Madrid nocturno*, (1922, Tinta sobre papel, 22 x 15 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres); *Autorretrato con L'Humanité*, (1923 Óleo, guache y collage sobre cartón, 104 x 75' 4 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres); *Autorretrato cubista*, (1923, Guache y collage sobre cartón, sobre madera, 105 x 75 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid), todas ellas con rasgos vibracionistas o de *Gitano* (1923), ésta más cercana a las nuevas figuraciones, aspecto que comparte con el Alberto Sánchez de *Café de Atocha* (1924, en *Ronsel*, VII-1924).

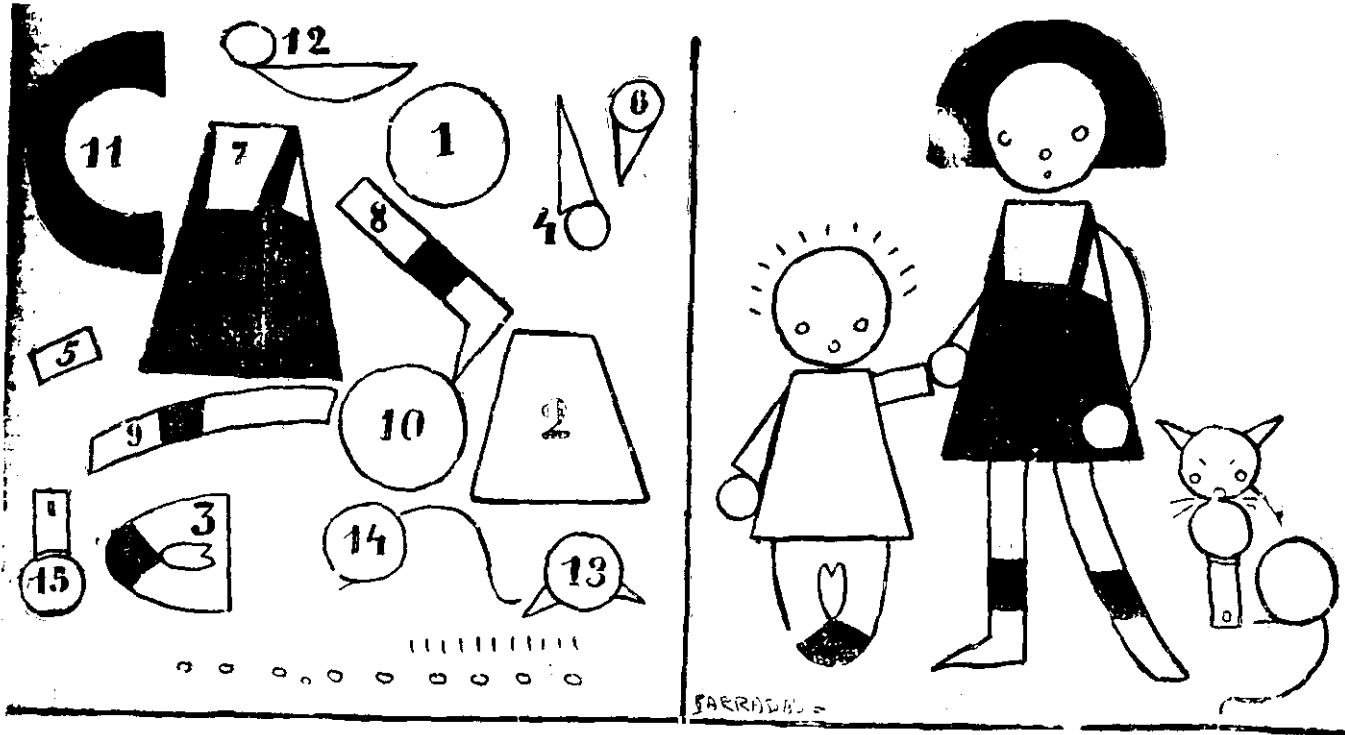
Como dijimos más arriba, las primeras intervenciones de Barradas en la ciudad condal aparecen en la exposición colectiva de affiches organizada por Josep Dalmau en junio de 1917, en relación con la muestra homenaje a los artistas franceses aunque podría tratarse, según Jaime Brihuega (13), de la exposición de carteles realizada por el diario *La Publicidad*; en el mismo mes en diciembre, exhibe sus primeras obras vibracionistas junto a Torres García, en las salas Dalmau. En marzo de 1918, asentado completamente en la vanguardia catalana, realiza su primera muestra individual, en las Galerías

Layetanas. Allí presentaba algunas obras vibracionistas - *El tren de Caballos la Catalana*, *Calle barcelonesa* o *Las zingaras* - así como los retratos de Torres García, Salvat Papasseit o Antonio Ignacio entre otros.

Dos meses después participa en la Exposición Municipal de Primavera, en la sección del Círculo Artístico de San Lucas en donde presenta, obras vibracionistas como *Plaza de la Universidad y Puerto de Barcelona* (14). También hemos de señalar su activa participación en las principales revistas de vanguardia catalana como *Un enemic del Poble* y *Arc Voltaic* en donde reflejará, una vez más, sus composiciones vibracionistas como *El tranvía 56* (noviembre de 1917) y dibujos (26 de marzo de 1919) en la primera y *Dibujo vibracionista* (1 de febrero de 1918) en la segunda.

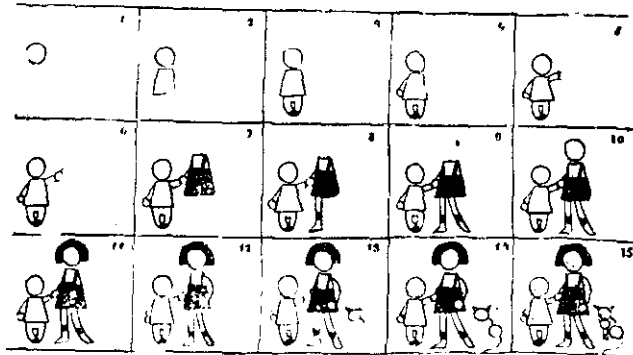
En el transcurso del verano de 1918 e incluso antes (15), Barradas se traslada a Madrid con toda su familia instalándose en un piso de la calle León que por su cercanía le permitía asistir con asiduidad a las tertulias del Café del Prado. Como sabemos, la capital madrileña no gozaba de un ambiente vanguardista como el de Barcelona aunque se estaban produciendo las primeras muestras de ello. Este ambiente tan prometedor para las artes plásticas españolas recibía a Barradas, quien nada más llegar buscó trabajo como ilustrador en el recién aparecido diario madrileño *El Figaro* dirigido por su compatriota Manuel Alledo (16) y en la fabricación de juguetes para la empresa Pagés. Los primeros dibujos publicados muestran un doble registro, por un lado, la visión más infantil de su arte dedicado en su mayoría a juegos para niños con aportaciones de su vibracionismo como "Reconstrucciones infantiles" (17) en donde apela al cubismo o *La melonera* (18) considerado por Torres García como la esencia más viva del arte de Barradas por su carácter ilustrativo infantil (19) y, por otro, unas obras más académicas

semejantes en su composición volumétrica a las de etapas posteriores, como *Aniversario de la Independencia de Uruguay* (20) o bien ilustraciones como *La ofrenda de la mocica a la Virgen del Pilar* (21).



RECONSTRUCCIONES INFANTILES

Manolita encargó a un dibujante famoso que le hiciera un retrato, al modo que ella había visto en el salón de su casa, en los cuadros que formaban la galería de la familia. Como Manolita era una muchacha muy buena y simpática, el dibujante se apresuró a complacerla, y le hizo un grupo con su hermanito y el amonino. El retrato, como veréis en el grabado de la derecha, resultó una obra de arte en cuadro al porcelano, al ambiente y a la perfección de su época. El artista recibió la encomienda por su obra y muchos montones de pesetas, porque los ar-



...tistas no sólo viven a su placer, sino dejenho-
caburnas.
Manolita estaba encantadísima con su retrato: para una muchacha que se olvidó colgarlo en la pared de su cuarto de recreo, el indio amonino, revoltoso e impertinente, jugando, hizo amigos con sus destructoras uñas el famoso retrato.
Manolita está contentada. Pero vosotros, que sois muy buenos y amables y galantes y hábiles os apresurad a consolar a la pobre Manolita, regañados los papeles del retrato, los juntad de manera conveniente y formad esta vez el dibujo de modo que parezca como si nunca hubiese sido tal.
Manolita osará de florar, os dará las gracias y todos tan contentos

Barradas, *Reconstrucciones infantiles*
(*El Figaro*, Madrid, 15-10-1918)

En septiembre de 1918 (22) conoce a José Francés, quien trabajaba por aquel entonces en *Prensa Gráfica*, *La Esfera* y comenzaba a editar *El Año Artístico*, él le introduciría y presentaría a personajes del mundo editorial, así, por ejemplo en 1919

comenzaría a ilustrar para *Nuevo Mundo* "Las aventuras de Panchulo"; o por esas mismas fechas conocería al empresario teatral y director de la Biblioteca Estrella, Gregorio Martínez Sierra.

Como ya se ha dicho en el capítulo anterior, acompañaba a Barradas en su estancia madrileña Celso Lagar. Compañeros de tertulias participaban en las ultraístas del Café Colonial (23), junto a otros contertulios como Guillermo de Torres, a quien Barradas conocía de su estancia en Zaragoza (24).



Barradas, *La melonera*
(*El Figaro*, Madrid, 11-9-1918)

En abril de 1919 Barradas expone sus obras en el Salón de la Librería Mateu de la calle Marqués de Cubas; mucho le había costado organizar esta muestra que era fruto

de varios intentos desde noviembre de 1918 (25) cuando escribe a Torres García para comunicarle su primera muestra en diciembre en el Ateneo - hecho éste, el del Ateneo, que no se celebraría hasta marzo de 1920 - y para animarle a que ambos expusieran, en febrero y marzo de ese año en el mismo lugar, su colección de juguetes.

La base principal de esta exhibición que en un principio había de celebrarse en la Casa Thomas y que, más tarde, por iniciativa del propio Mateu se celebró su salón, partía de la pintura infantil practicada por Barradas y Torres García durante su estancia en Barcelona y, concretamente, de ilustraciones como las de *El Figaro*:

"Sería una nota nueva, como todo lo que hacemos siempre nosotros dos en pintura. Yo ya tenía preparado mi plan: cuadros simplistas, geometría, técnica infantil, pues mi pintura infantil está resuelta con los mismos estupendos elementos que los niños emplean. Esto es: pinturita, de esos panecillos de pintura de los niños, que son de gran calidad en gris, extraordinaria. Ya sabe Ud. bien: luego, junto con los cuadros, trabajos de tijera, rompecabezas inventados por mí, que son muy nuevos (con intención indirecta cubista); luego juguetes de madera, cartón, papel, y varios libros que el editor me está imprimiendo..." (26).

Finalmente la exposición se dividió en tres secciones con un total de 37 obras, la primera no llevaba nombre y las dos restantes se designaron como Adaptaciones a la ilustración y Vibracionismo. Se exhibían por vez primera composiciones vibracionistas en la capital madrileña y, lo que es más importante, eran adscritas al movimiento ultraísta como veremos en el siguiente capítulo por Guillermo de Torre. Las obras más destacadas por la prensa fueron *Procesión, Puesto de refrescos, Paisaje, Plaza, Síntesis de un viaje a Barcelona a Sitjes, Jugadores-Café, Casa de Vecindad (27), Barraca de juguetes y Viaje en diligencia*.

Al igual que el planismo, el vibracionismo se aceptó con muchas reticencias; para José Blanco Coris, dicha tendencia estaba determinada por colores y formas geométricas:

“Esta última nomenclatura en el Arte es curiosa: el vibracionismo va según los precursores del estilo modernista, ‘fatalmente’ en el artista por el paso de una sensación de color a obra correspondiente, siendo cada uno de estos acordes adversas notas de armonía distintas fundidas entre sí por acordes más sonoros en gradación cada vez más ‘opaca’. La forma del vibracionismo es la geométrica, y estas formas se traducen arbitrariamente para ser complementadas por el espectador” (28).

Para Rafael Domenech, el vibracionismo barradiano se caracterizaba por la aplicación en sus obras de collages y otros elementos de las vanguardias europeas, sobre todo del cubismo: *“En un cuadro hay pegada una hoja de calendario y la tapa de una caja de cerillas; en otro, que representa una cocina, sobre una botella pintada se ha pegado una etiqueta de cierta clase de lejía; en el retrato de un escritor va un trozo de periódico; un cuadrito titulado ‘Jugadores-Café’, hay una moneda de cinco céntimos y un naipe de verdad. Todos esos supra-realismos van con interpretaciones cubistas e ingenuas, infantiles o simplicistas”* (29).

Tan sólo José Francés (30) y Francisco Alcántara defendieron la obra del artista. Este último, que había elogiado dos obras *Quincalla* e *Interior*, un mes antes con motivo del V Salón de la Exposición de Humoristas (31), aplaudía las imágenes de realidad y vida de los dibujos de Barradas, considerándolas como una nueva expresión en la pintura:

“... frescura y rapidez de visión, vibración de color y de la vida, vibración instantánea y exaltada, y tal atrevimiento en la técnica, que tiene algo de lo que podríamos calificar de un pronto infantil, y por tanto, espontáneo, lleno de la gracia de las palabras y de las obras que surgen de la vida humana con la espontaneidad de las flores bravías del campo” (32).

Habría de esperar casi un año para la siguiente exposición individual, a pesar de sus continuados intentos por exhibir sus obras de juguetes junto a los de Torres García, que nunca llegó a cumplirse. Desde su nueva residencia en el Paseo de Atocha, Barradas escribía a Torres García (33) para comunicarle que su amistad con Manuel Abril lograría en febrero exponer los juguetes de ambos en el Ateneo. Sin embargo, nada de esto ocurrió la siguiente intervención pública de Barradas sería en marzo de 1920, en la sala de Ateneo, aunque en febrero ya había presentado los decorados de *Kursaal*, en palabras de Barradas, *“Mi primera obra de este Mi Teatro”* (34).

Kursaal se representó en el Teatro Eslava a cargo de la compañía de su amigo Gregorio Martínez Sierra. (35). La obra era resultado de un proyecto de la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes donde se había acordado la organización y mantenimiento de un Teatro de Arte con una comisión formada por Benavente, Martínez Sierra, Alsina, Díaz Mendoza, “Maquis”, Jurado de la Parra y otros (36). Al lado de Barradas se encontraban, también, Siegfried Bürman y Manuel Fontanals, los tres llevarían a cabo el proyecto del Teatro de Arte de Martínez Sierra. Barradas fue el más vanguardista, Bürman se caracterizó por una técnica muy ortodoxa y Manuel Fontanals por la preponderancia de una gran fantasía en líneas curvas y colores (37).

Para Barradas la obra pretendía ser un espectáculo plástico, así se lo contaba a Torres García: *“una obra a base de mi pintura expresionista. No la entendieron... Martínez Sierra, autor del libro, está muy contento; la Argentinista, intérprete principal, también. Y yo, desde luego.*

Espero que, con mi fórmula los convenceré. ¿Cuándo? No sé, pero llegará un día. Mi fórmula es muy sencilla dada mi facilidad de ser humorista; yo lo hago reír primero, luego lo otro colará.

Este espectáculo de clowns que hemos hecho es una apariencia caricatural, pero en el fondo... eso: lo que yo les hago tragar; ese plasticismo, nuestro aun cuando lleva el antifaz del humorismo... es cáustico..." (38).

El resultado de la obra no agradó a casi nadie y las críticas comenzaron a aparecer en todos los diarios. La obra encerraba en sí misma un humorismo mordaz que, incluso, se dejaba entrever en los decorados, José de Laserna escribía: *"En resumen: que ni a un teatro 'de arte' -en el concepto superior del arte- le corresponden, como plato de resistencia, tales espectáculos, ni a los artistas de ese arte superior se les hace honor ninguno metiéndolos en semejantes aventuras"* (39).

En general fue considerada como una obra muy aburrida (40) e incluso una tomadura de pelo, Mariano Daranas argumentaba su semejanza con las escenas de género chico en el teatro, *"pretendiendo dar -aunque dudamos de la eficacia de su intención- unidad, carácter y nobleza literaria a los alardes músico-parlantes y músico-coreo-gráficos del mal llamado género de 'variétés'"* (41).

Al mes siguiente, realizaría los figurines para la obra *El maleficio de la mariposa* de su amigo el joven poeta Federico García Lorca quien, por aquel entonces, se alojaba en la Residencia de Estudiantes. A diferencia de la anterior, no hubo demasiadas crónicas respecto a la obra sino más bien varias fotografías de algunas escenas e incluso la reproducción de los dibujos originales de su amigo Manuel Fontanals para la obra (42). Sus figurines presentaban los rasgos de su pintura un gusto por la simplificación, colores planos y una reducción de detalles.

En marzo de 1920 Barradas celebra en el Ateneo (43) la segunda exposición individual (a la vez que participa en el VI Salón de Humoristas de José Francés (44)), muestra que se componía de unas 30 obras - *Una posada, Feria, Naturaleza Muerta,*

Interior, Retrato de Manuel Abril, Campamento de Húngaros y Retrato de Catalina Bárcena entre otras (45) - en las que su vibracionismo adquiere rasgos simultaneistas, futuristas y cubistas.

Se abre así uno de los capítulos más interesantes de este artista como consecuencia de la evolución plástica de su obra. Considerado por la crítica como futurista, simultaneísta, vibracionista, planista, cubista, ultraísta, clownista o espiritualista (46) Barradas se adviene, en ocasiones, al parecido de sus obras con estos movimientos. A pesar de la escasa repercusión crítica a esta exhibición del Ateneo, es curiosa la diferencia estética que se advierte en Barcelona y Madrid. Desde *Heraldo de Madrid*, José Blanco Coris comparaba sus cuadros con los de los futuristas Carrá, Russolo, Severini y Boccioni (47), mientras que Juan de la Encina los denominaba como simultaneístas (48) al igual que el diario bilbaíno *Hermes* (49).

De todos estos registros se desprenden varias ideas, en primer lugar, la semejanza del vibracionismo con el planismo, los cuales fueron denominados por la crítica de cubistas y futuristas respectivamente; en segundo lugar, la variada denominación del vibracionismo que nos lleva a pensar si realmente estas apelaciones se hicieron sabiendo la definición de la palabra o, por el contrario, bajo las cláusulas de lo que el ojo del crítico veía en sus similitudes con los ismos: simultaneísmo por sus colores, futurismo por la búsqueda del movimiento, cubismo por sus geometrificaciones y planismo por sus formas planas; y, en tercer lugar, la capacidad del vibracionismo para acaparar todos estos “ismos” que, más tarde, convertiría a su progenitor en el maestro de los jóvenes artistas.

Pero la definición del vibracionismo como cubismo se hará más evidente en Barcelona cuando el 21 de mayo la muestra se traslada a las Galerías Dalmau, aprovechando la actuación en el teatro barcelonés Goya de la compañía de Martínez Sierra. La crónica de Joan Sacs (50) denomina el arte de Barradas como el de un “cubista físico” según la visión de Guillaume Apollinaire en la que el artista toma elementos de la realidad, por ello no practica un arte puro sino la confusión de imágenes y temas (51). Al respecto, esas obras de Barradas se caracterizaban por unas imágenes sintetizadas de escenas de la ciudad donde se presentaba un paisaje multiforme en movimiento.

Tanto los críticos madrileños como los catalanes, aunque no lo mencionen, nos remiten a su vibracionismo como si se tratase de una simbiosis entre el futurismo, el cubismo y el simultaneísmo, que a través de la síntesis plástica a la que había llegado Barradas fue denominada con el movimiento que más se asemejaba a la obra, según la opinión de cada uno de los críticos. Llegados a este punto se abre otro gran debate que partiría de la definición de los conceptos estéticos, en este caso, del cubismo y del futurismo, que la crítica tanto madrileña como catalana había asimilado de ellos. Podemos recordar que, al igual que Lagar, las exhibiciones de Barradas fueron denominadas en Barcelona de tintes cubistas mientras que en Madrid lo eran de futuristas. Estas diferencias arrancan, en primer lugar, de la llegada a Cataluña del cubismo con anterioridad a Madrid, donde, como ya hemos visto, tan sólo se observaría en las obras de Diego Rivera en su exhibición con los pintores íntegros en 1915 hasta las manifestaciones de Celso Lagar y Vázquez Díaz, o bien, las simultaneístas de los Delaunay o las sincromistas de los polacos, a diferencia de Barcelona, que gracias al

galerista Josep Dalmau llevaba exponiendo desde 1912 verdadero cubismo y asimilando los conceptos cubistas al movimiento noucentista en los escritos de críticos como Eugenio d'Ors, Joan Sacs, Joaquim Folch i Torres, Domènec Carles, Romà Jori etc. En el caso madrileño, el futurismo había tenido sus primeras tomas de contacto desde 1909 (52) aunque no se había llegado, como el caso catalán, a la asimilación de dicho movimiento. Sería con la gestación del ultraísmo donde se volvería a ver ese apoyo al futurismo sobre todo a través de las publicaciones que mencionaban dicho movimiento, de manera que no era difícil asimilar algunos poemas ultraístas que cantaban a la máquina, al automóvil, a la ciudad o a la electricidad con los cuadros de Barradas.

En septiembre de 1920 se encuentra de nuevo en Madrid en pleno apogeo ultraísta (53). Conocido por todos e introducido en el ambiente cultural de la ciudad, Barradas comenzará sus intervenciones en las revistas ultraístas. Como veremos, el vibracionismo fue adoptado por el ultraísmo, como también lo fue el planismo. El primero en admitirlo fue Guillermo de Torre, quien conocía a Barradas desde su estancia en Zaragoza; otros serían José Francés, Manuel Abril - a quien conocía desde 1918 -, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna o Eugenio d'Ors (54).

En las principales revistas ultraístas se realizaron artículos sobre su obra, además de reproducir sus ilustraciones y participar en proyectos literarios. El ultraísmo, como veremos en el siguiente apartado, fue para Barradas un puente desde el que llegar a otro punto de partida plástica: el retorno al orden, pasando por el cubismo y el clownismo. Fue considerado como el espíritu del movimiento (55) por sus numerosas ilustraciones e intervenciones públicas (56).

La plástica barradiana en el ultraísmo (57) sigue siendo una recopilación del vibracionismo de 1918, además de su vertiente clownista que sería vital para las composiciones posteriores de sus amigos de la Residencia de Estudiantes, Lorca y Dalí, como las obras de éste último en *Autorretrato* (1923) y *Autorretrato con L'Humanité* (1923). Las mejores estudios acerca de estas relaciones e influencias han sido realizados por Rafael Santos Torroella (58).

Sin embargo, creemos necesario matizar uno de los posibles orígenes de este clownismo siguiendo los escritos de Santos Torrella, quien especifica que dicha tendencia *"se trata de una derivación u aplicación de su etapa vibracionista, dentro de la confluencia de cézannismo, cubismo y futurismo a que por aquellas fechas había llegado en su personal estilo. No obstante, el enunciado de la conferencia o charla del Ateneo, donde estableció una equivalencia ente el clownismo y no-yo, me induce a pensar que había superado la preocupación por unos planteamientos estrictamente formales, que son los que predominan en sus inmediatas fases anteriores"* (59). Apartándonos del significado que tuvo en su momento la eliminación del "yo", podríamos admitir la existencia de una influencia anterior a Barradas. Nos estamos refiriendo a la mencionada de su amigo Celso Lagar; como vimos anteriormente, el vibracionismo tuvo elementos y connotaciones planistas pero remontándonos más allá, dicha influencia proviene del primitivismo del arte de Modigliani presente en las primeras obras de Lagar en las Galerías Dalmau en 1915. Pese a todo, la existencia de los citados dibujos - *Menú For Mme. Kahn* y *Menú D'oeuvres variés* - datados en el mismo año del nacimiento del clownismo, 1921, donde se pueden apreciar la misma esquematización de la cara que en los dibujos de Barradas o la ausencia total de los rasgos físicos, abre de nuevo el debate en donde puede preguntarse la influencia anterior de Modigliani vía Lagar en el clownismo barradiano o vía picassiana sobre todo en su dibujo *Un*

modernista (1899-1900, Lápiz sobre papel, 22 x 15'9 cm. Barcelona, Museu Picasso); la aparición casual de ambos dibujos en ese mismo año o bien, la influencia de Barradas en los dibujos de Lagar, aunque esto no es muy probable por la ausencia de relaciones entre ambos durante este periodo.



Picasso, *Un modernista* (1899-1900)



Barradas, *Bagaria* (1920)

Esta presencia de Lagar en el arte clownista y su posterior influencia en Dalí y Lorca queda, tan sólo, como el planteamiento de una nueva visión sobre las relaciones Lagar-Barradas resueltas, únicamente, a la luz de los nuevos documentos que hoy desconocemos.

Otra de las siguientes evoluciones de Barradas se relaciona también con Celso Lagar; se trata de la etapa planista, presentada con los últimos coletazos del ultraísmo. Sin embargo, debemos volver a matizar que estas composiciones artísticas de Barradas denominadas de planistas por algunos críticos de la época son epítetos circunstanciales.

Poco después, su alejamiento de la plástica vibracionista y clownista para iniciarse en la llamada plástica de cartón (60), desemboca en los realismos de nuevo cuño, como veremos en otro capítulo, concretados en los dibujos de su etapa de Luco de Jiloca (1923-1924). En 1923 Barradas se había convertido en un artista que conocía todos los “ismos”, vibracionismo (61), simultaneísmo, cubismo, planismo, expresionismo, clownismo, faquirismo, etc. (62), era el maestro de la diversidad y el modelo a seguir para los jóvenes artistas que derramarían todas sus fuerzas en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

X. 1. NOTAS

(1) Vid., Rafael Santos Torroella, "Autorretrato de Barradas. Los dibujos de Barradas en *L'Esquella de la Torratxa*", en *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pp. 55-63.

(2) Cfr., Concha Lomba, "Barradas en Aragón", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pp. 65-82.

(3) Vid., Antonina Rodrigo, María Teresa Gutiérrez Comas y Juan Gutiérrez Gili, *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili*, Madrid, Residencia de Estudiantes, abril de 1996.

(4) Vid., Capítulo VI.2. El planismo en el ambiente artístico catalán (I).

(5) Vid., Capítulo VI.8. De planos y planes: el planismo.

(6) Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, Montevideo, Publicaciones de Arte Constructivo, 1939, p. 168 y ss.

(7) Cfr., Raquel Pereda, *Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992, p. 14.

(8) Cfr., Jaime Brihuela, "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española ", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pps. 20 y 22.

(9) Cfr., Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Madrid, MNCARS, 1991, pp. 29-31.

(10) Torres García, op cit., p.168.

(11) Sin olvidar, por supuesto, que la exigua definición del vibracionismo parte de los escritos de Torres García.

(12) E. M.P (Eduard M.Puig) (Seud. de Joaquim Folguera), "Les Exposicions. Celso Lagar", *La Revista*, Barcelona, 1-5-1918.

(13) Cfr., Jaime Brihuela, "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española ", op cit., p.20.

(14) Anónimo, "La Exposición de Barcelona", *La Esfera*, Madrid, 29-6-1918.

(15) Posiblemente, asistiera a la Exposición de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste, así lo atestigua la fotografía que publicó el semanario *Mundo Gráfico*, el 19 de junio de 1918.

(16) La redacción del periódico se encontraba en la Carrera de San Jerónimo, 40 y su director era Andrés Boet.

(17) Dichas ilustraciones aparecen en *El Figaro*, Madrid, 25- 10- 1918.

(18) *El Figaro*, Madrid, 11-9- 1918.

(19) Pilar Sedas, “Carta de Torres a Barradas, 13-9-1918”, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, Barcelona, Publicacions de l’ Abadia de Montserrat, pp.111 y 112.

(20) Aparece en *El Figaro*, Madrid, 25- 8- 1918.

(21) *El Figaro*, Madrid, 12-10-1918.

(22) Pilar Sedas, “Carta de Torres a Barradas, 13-9-1918”, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, op cit., pp.111 y 112.

(23) Pilar García Sedas, “Postal de Barradas y Lagar a Torres García, 14-11-1918”, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, op cit., p. 114.

(24) Guillermo de Torre, “Adiós, Barradas”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-5-1929.

(25) Pilar García Sedas, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas*, op cit., p. 117.

(26) *Ibid.*, p.123.

(27) Se trata del cuadro conocido hoy con el nombre de *Casa de apartamentos*, 1919, Óleo sobre lienzo, 79 x 60 cm, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

(28) José Blanco Coris, “Exposición del vibracionista Barradas”, *Heraldo de Madrid*, 7-4-1919.

(29) Rafael Domenech, “Exposiciones de arte”, *ABC*, Madrid, 20-4-1919.

(30) José Francés, “Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 3-5-1919.

(31) Francisco Alcántara, “El Salón de Humoristas: Pérez Barradas”, *El Sol*, Madrid, 13-3-1919.

(32) Francisco Alcántara, “Rafael P. Barradas en el Salón de la librería ‘Mateu’”, *El Sol*, Madrid, 9-4-1919.

(33) Pilar García Sedas, op cit., p. 140.

(34) *Ibid.*, p. 147.

(35) Vid., Andrés Peláez Martín, “Barradas en el Teatro de Arte: Tradición y Vanguardia. 1917-1925”, *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992, pp. 83-97.

(36) Anónimo, “Teatro de Arte”, *El Sol*, Madrid, 5-3-1920.

(37) Vid., Carlos Reyero Hermosilla, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1988.

(38) Pilar García Sedas, op cit., p.154.

(39) José de Laserna, "Eslava - 'Kursaal'", *El Imparcial*, Madrid, 24-2-1920.

(40) V.A, "Kursaal", *Heraldo de Madrid*, 24-2-1920 y Anónimo, "Kursaal o el aburrimiento", *Hoy*, Madrid, 23-2-1920.

(41) Mariano Daranas, "Eslava. Kursaal", *La Acción*, Madrid, 24-2-1920.

(42) Estas escenas aparecen en el periódico madrileño *Hoy*, Madrid, 23-3-1920.

(43) En esta muestra una de las obras fue adquirida por Benjamín Fernández y Medina, ministro de Uruguay en España, con destino al Museo de Montevideo. Anónimo, "Noticias de Arte", *Hoy*, Madrid, 13-4-1920.

(44) Francisco Alcántara, "VI Salón de Humoristas, el catálogo, por José Francés", *El Sol*, Madrid, 5-3-1920 y José Blanco Coris, "En la Exposición de Humoristas", *Heraldo de Madrid*, 3-3-1920.

(45) Raquel Pereda señala además seis retratos, entre ellos *Pilar*, *Federico García Lorca*, *Carmen* y *Mi familia*, dos cuadros de húngaras, varios estudios de *La puerta de Atocha*, *Balcón* y *Café*, dos de *Pacífico a Puerta de Atocha*, *Bazar*, *Plaza de la Universidad* y *Balcón al Pacífico*. En *Barradas*, Montevideo, Galería Latina, 1989, pp. 107 y ss.

(46) Jaime Brihuega, op cit., p.24.

(47) José Blanco Coris, "Exposición Rafael Barradas", *Heraldo de Madrid*, 2-3-1920.

(48) Juan de la Encina, "Exposición Barradas", *España*, Madrid, 20-3-1920.

(49) José Moreno Villa, "Exposición Barradas en el Ateneo de Madrid", *Hermes*, Bilbao, marzo de 1920.

(50) Joan Sacs, "Cubismo, Tómbolas y Caligrafías", *La Publicidad*, Barcelona, 30-5-1920. También se consideraron obras cubistas en R.B, "Exposició Barradas", *La Revista*, Barcelona, 1-7-1920.

(51) Vid., Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor, 1994.

(52) Algunas de las primeras ilustraciones futuristas aparecen en los mencionados artículos José Francés, “Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915 y en Federico Giolli, “Los futuristas italianos”, *La Esfera*, Madrid, 29-8-1914.

(53) A pesar de lo que escribió Guillermo de Torre en “Adiós a Barradas”, *Gaceta Literaria*, 15-5-1929, quien afirmaba que tras la Exposición de Dalmau, Barradas no volvería a Madrid hasta 1921, el epistolario entre Barradas y Torres García demuestra lo contrario, recogido por Pilar Sedas, op cit., p.161.

(54) Eugenio d’Ors lo incluyó en *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Rev. de Occidente, 1924.

(55) Cfr., Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, op. cit.,

(56) Algunas de estas intervenciones fueron el intento de constitución de un Salón de los primeros independientes en España en diciembre de 1920 (Anónimo, “Primera manifestación de arte independiente en España”, *El Sol*, Madrid, 15-12-1920) o la velada ultraísta del 30 de mayo de 1921 donde presentó oficialmente el clownismo, con su ensayo “El antiyo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra”.

(57) Vid., Juan Manuel Bonet, *Barradas/ Torres García*, Madrid, Galería Guillermo de Ossa, 1992.

(58) Rafael Santos Torroella, "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos", *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, MEAC, 1986 y en "El clownismo con Dalí y García Lorca al fondo", *Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992.

(59) Rafael Santos Torroella, "El clownismo con Dalí y García Lorca al fondo", op. cit., p. 27.

(60) Jaime Brihuega, *Alberto Sánchez (1895-1962). Dibujos*, Bilbao, Museo de Arte Moderno, 1997, p. 19.

(61) Aparte de todas las acepciones que tuvo el término vibracionismo con los ultraístas, también fue elegido en 1921 para denominar a nueva escuela literaria catalana, la vibracionista. Vid., Capítulo XI. Cristalización del primer proyecto colectivo: El Ultraísmo.

(62) Manuel Abril, "El arte de Rafael Barradas", *Alfar*, La Coruña, marzo de 1923 y "Barradas el uruguayo", *Alfar*, La Coruña, abril de 1925, pp.16-20.

XI. REALIDAD E IMAGEN DE DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

XI.1. INTRODUCCIÓN

En verano de 1918, Daniel Vázquez Díaz se traslada de su residencia en la avenida Breteuil de Fuenterrabía, donde solía pasar sus vacaciones estivales, a la madrileña calle Lagasca, núm. 119 (1). Acababa de dejar atrás un largo periodo que había transcurrido desde septiembre de 1906 (2), cuando partía hacia la capital parisina, hasta el verano de 1918; se trataba de *“los años felices de Vázquez Díaz en París: años de ballets rusos, de manifiestos futuristas, de iniciación de la pintura abstracta, de codificación del cubismo en el Salón de Otoño, de invención de los ‘papiers collés’, de las ‘cronofotografías’, de Marcel Duchamp, de las esculturas ovoideas de Brancusi... Años en que Daniel y Europa aún eran jóvenes”* (3).

Sin embargo, ésta no era su primera estancia en la capital de España. Tres años antes de su partida a París, en 1903 y hasta 1906 (4), Daniel Vázquez Díaz había intentado introducirse en los círculos artísticos y literarios de la capital. Había visitado el Museo del Prado y la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, publicado sus primeros dibujos en diarios madrileños e incluso participado en 1904 y 1906, en las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo una mención honorífica. Sería poco después cuando marche, en 1906, después de hacer escala en Fuenterrabía donde entró en contacto con la cultura vasca. En París continuó su formación artística, comenzada ya en la década de 1890 por tierras sevillanas, en donde había conocido a Francisco Iturrino, Ignacio Zuloaga, Javier de Winthuysen, Ricardo Canals, Juan Ramón Jiménez... (5) y en la capital francesa se reencontraría con algunos de ellos.

Sus frecuentes visitas a los museos y exposiciones de la capital francesa, como la Exposición de Gauguin y la retrospectiva en conmemoración de Cézanne en el Salón de Otoño (1907), el fauvismo de Francisco Iturrino en la Sala Vollard, las obras de Albert Besnard en la Galería Georges Petit, las obras de Edgar Degas, Maurice Utrillo, Pierre Bonnard, Marcel Duchamp, Henri Rousseau, Henri Matisse, Kies Van Dongen, etc. así como sus amistades con otros artistas, tanto españoles como extranjeros - Paco Durrio, Juan de Echevarría, Joaquín Sunyer, Juan Gris, Max Jacob, Modigliani, el escultor Antoine Bourdelle, Kandinsky, el grabador italiano Anselmo Bucci... (6) - serían factores decisivos para convertirse en un pintor que había visto “in situ” cómo se desenvolvían los últimos movimientos de vanguardia.

Durante tres ediciones consecutivas - 1907, 1908 y 1909 - participa en la exposición del Salón de los Independientes de París. Un año después contrae matrimonio con la escultora danesa Eva Preetsmann Aggerholm (1882-1952) y se instala en Ville des Arts, además de realizar su primera exposición individual en la Galería Chevalier (1910) (7) y enviar obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que se le asigna el título de socio por su lienzo *Los Idolos* (8). En 1912, el Estado francés compra para el Museo de París una obra titulada *La playa* (9) y poco después, algunas más para diversos museos franceses (10). Al año siguiente exhibe por primera vez sus trabajos en Londres, en la Grafton Gallery (1913), de nuevo en los Independientes y en el Salón Nacional de Beaux Arts en París; en 1914 realiza una muestra en la Galería Boutet-Manuelt. Meses después, durante la Gran Guerra, visita el frente del Este, la catedral de Reims y las ciudades de Verdún y Arrás (11).

Pese a tan intensa actividad en Francia, el pintor nunca se desligó por completo de España, siendo frecuentes sus viajes a la zona norte de España, principalmente a Fuenterrabía, durante los meses estivales, así como su participación en numerosas exposiciones, como los envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1908, 1909, 1915 y 1917, en éstas dos últimas había recibido las medallas de tercera clase por *Dolor* (12) y por el grabado *Impresiones de la Guerra* (13), respectivamente; en 1910 y 1916 realiza en San Sebastián dos exposiciones, la primera en el Salón del Pueblo Vasco (14) y la segunda en el Gran Casino (15). Por último en 1917, participa en la Exposición de Legionarios con cuatro obras (16) y en la Exposición de Artistas Andaluces en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en donde presenta un óleo y dos dibujos (17).

XI.2. PRESENTACIÓN EN MADRID: LA EXPOSICIÓN EN EL SALÓN LACOSTE

La llegada de Daniel Vázquez Díaz a Madrid en el verano de 1918 supone la adhesión de su arte a los intentos de renovación artística que se estaban produciendo. Junto a la Exposición de artistas polacos (18), la muestra de Vázquez Díaz y las que se preparaban para el otoño de este mismo año, como la de la polaca Victoria Malinowska, el mexicano Garza Rivera, Sagismundo Nagy, el italiano Ohlsen, los jóvenes paisajistas del Paular - José Frau, Timoteo Pérez Rubio y Gregorio Prieto -, la mallorquina Pilar Montaner, Wyndham Tryon, el alemán Adolfo Tewes, el inglés Wynne Apperley, Luis G. de la Rocha, Celso Lagar, José Planes, Arizmendi... se iniciaba un periodo en donde los jóvenes pintores podían admirar las obras más avanzadas que llegaban a Madrid, obras que, como apreciaba el crítico de arte Francisco Alcántara, estimulaban “a nuestros artistas

para el estudio de técnicas modernas, de las que Vázquez Díaz esperemos que sea en Madrid uno de los más denodados y a la vez discretos representantes; que todo el valor y toda la discreción se necesitan para ir acreditando entre nuestros pintores las visiones al aire libre, los conjuntos, en esta tierra nuestra... fieramente descriptiva, en la que cada detalle es una golosina de los ojos..." (19).



Interior de la Exposición de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste
(ABC, Madrid, 11-6-1918)

Vázquez Díaz no tardó mucho en presentar al público madrileño los primeros frutos de sus experiencias parisinas. Fue en junio de 1918, en el Salón Lacoste de la Carrera de San Jerónimo durante los días 8 y 22, aunque el éxito de la Exposición, como veremos a continuación, fue tal que algunos diarios recogían la noticia que había sido prorrogada hasta fin de mes (20), todo ello, sin olvidar que, incluso, su apertura había sido anunciada cinco días antes de su inauguración. El diario *El Sol* se hacía eco de la presencia del pintor en Madrid: *"Inmediatamente ofrecerá al público madrileño el pintor Vázquez*

Díaz, en exposición, un conjunto de sus obras realizadas durante estos últimos años en el extranjero”
(21).

Vázquez Díaz, conocido ya por sus envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, presentó veinticinco pinturas - *Los monjes, El trabajo de los vascos, El torero, La Tierra, El mar, Maternidad, Don Silvestre, Paisaje vasco, El canal verde, Las barcas blancas, El canal, Ventana en mi estudio, Rafaelito, Nota gris, Bouquet primavera, Ventana al sol, Mi ventana al huerto...*-, veintinueve dibujos- *Rubén Darío, Amado Nervo, R. Pérez Ayala, Rodin, Bernard, La Réjane, Gómez Carrillo, Sorolla, Azorín, Juan Ramón Jiménez, G. Martínez Sierra, F. Rodríguez Marín, los hermanos Quintero, M. Inurria, El marqués de Somosancho, mister Croker, José Ortega y Gasset y Belmonte*, entre otros - y numerosos aguafuertes divididos en dos series, *Ciudades - Reims, Arras y Verdún - y Las madres* - con los núms. 26, 27 y 28 del catálogo - que provocaron la división de la crítica en varias posturas bien diferenciadas. Aquéllos que apoyaban un arte basado en caracteres academicistas, como los que reflejaba el pintor en el dominio de la línea y sus matices realistas en sus dibujos y aguafuertes que, en ocasiones, recordaban a la llamada escuela del Siglo de Oro español; los que decían no entender nada, como Rafael Domenech (22) y los que se oponían, capitaneados por Ballesteros de Martos, a la introducción de técnicas pertenecientes a las líneas directrices de las escuelas vanguardistas parisinas. Estas divergencias críticas demuestran, como veremos, el grado de aceptación o rechazo del arte de Vázquez Díaz y de todas aquellas tendencias concurrentes en la vida artística madrileña de finales del año 1918 que formarían el punto de partida más inmediato del inicio de una renovación plástica en la capital.

Durante el mes de junio, el Salón Lacoste fue el punto de mira de muchos de los críticos que, ante la llegada de un artista español procedente del extranjero y conocido en la capital, parecía presagiar uno de los acontecimientos más importantes de la temporada. Tanto es así que un total de 22 diarios se ocuparán de cubrir esta Exposición, a diferencia de su posterior exhibición madrileña en el año 1921 ubicada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, considerada como la consagración del artista (23), pero que tan sólo acaparó la atención de unos cuantos periódicos (24). Por supuesto, con estos datos no se pretende juzgar la calidad ni la proyección artística de Vázquez Díaz en ambas muestras, pero sí establecer qué relación tenía el artista con España, qué estilo pictórico conocían de él y, lo que es más importante, qué propuestas plásticas incorporaba y cuál fue su recepción en la capital.

“El escándalo en el Salón Lacoste”, como denomina a este episodio Angel Benito (25), supuso para Vázquez Díaz un reencuentro individual, cara a cara, con el público madrileño. Sus envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes durante los primeros años de su carrera muy poco o nada tenían que ver con el éxito que había cosechado en París; su trayectoria, según Francisco Alcántara, comienza en el París de 1907:

“... en este mismo año expuso, en el Salón de los Independientes, El balcón, La familia y Vendedoras de naranjas. Obtuvo un éxito, proclamado por Henri Barbusse (26) en varios artículos. Continuó exponiendo en otros salones de París... Al lado de Rubén Darío colaboró en París en aquella Revista Mundial (27), en la que figuró la serie de retratos de personas ilustres que presenta en Madrid. Adquirió un nombre en América (28), nombre que le ha valido muchas recompensas y distinciones honoríficas. Fue invitado varias veces para exposiciones celebradas en Londres (29), al lado de los prestigios de la pintura europea, y colaboró durante años en revistas como The Studio,

Excelsior, The Graphique y otras por el estilo. Vázquez Díaz viene a España con el deseo, con el propósito de vivir entre nosotros de su arte” (30).

A pesar de esta intensa labor en el extranjero, como otros artistas españoles que habían alcanzado gran fama en el exterior - Anglada Camarasa o Ignacio Zuloaga -, Vázquez Díaz no encontró en Madrid un apoyo que se correspondiera. *“Instalado en Madrid, - escribe Bernardino de Pantorba - Madrid no se apresuró, ni mucho menos, a reconocer lo que este esforzado y dinámico artista tenía ya hecho... Tuvo Daniel Vázquez Díaz que empezar aquí de nuevo la lucha, para imponer - cosa difícil - un tipo de pintura como la suya: no acomodaticia, no apta para el triunfo rápido...” (31).* Paradójicamente, la falta de un reconocimiento en su primera Exposición se debe a su estancia parisina que, ante los ojos de la crítica, le había convertido en un afrancesado (32) y por lo tanto, cultivador de un arte con tendencias e influencias exteriores, algo que el propio Vázquez Díaz negaba: *“Será para mí una gran alegría, si puedo vivir en mi España, a pesar de aquellos que me atacan diciendo, fantaseando, que me he extranjerizado. No, señores, no; español y andaluz” (33).* Sin embargo, los lazos que le unían con Francia eran ideales francófilos, como expresó en una entrevista que le realizó Xavier Bóveda para *El Parlamentario*; bajo sus palabras se podía adivinar un sentimiento que confraternizaba con el apoyo a la cultura francesa (34).

El lenguaje plástico que presentaba Vázquez Díaz fue motivo suficiente para tal rechazo, en la capital madrileña, en donde la introducción de nuevas experiencias con tintes vanguardistas eran consideradas como ya se ha visto el paso previo para la destrucción del arte (35). A este respecto, los juicios más despectivos fueron los de Ballesteros de Martos, quien publicó el mismo artículo en la revista *Cervantes* y en el diario *La Mañana* de Madrid:

"Vázquez Díaz marchó a París muy joven, fascinado por el renombre, el atuendo universal de la urbe cosmopolita, hoy amenazada por esas negras bocas horribles que vomitan la destrucción... En su corazón ambicioso, enfermo de esa enfermedad incurable que se llama arte, prendió la locura de la celebridad. Le cegaban los grandes prestigios parisinos, y quiso ser como ellos... tan amigo del 'snob'... quiso venir a España a distinguirse entre nosotros por su arte francés, este arte francés de hoy, tan falso, tan lleno de inquietudes superficiales, hijo de cerebros dolientes y de almas morbosas; arte de un día, porque sólo se busca en él el reclamo, la sensación, la vanidad, el suceso; arte que no ve el porvenir, pues que se fija en el momento; arte que habla de impotencia y de mentira. Vázquez Díaz ha creído equivocadamente que en Madrid iba a obtener la misma expectación que en París... Los cuadros que exponía en el salón Lacoste nos han producido una impresión desagradable, y mucho más oír hablar a Vázquez Díaz... Nosotros le creemos extraviado; nosotros creemos que su afán de notoriedad le ha perturbado un poco..." (36).

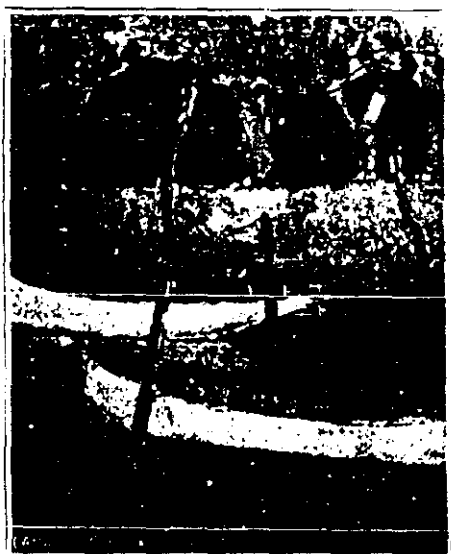


Vázquez Díaz, *Maternidad*
(*Renovación Española*, Madrid, 15-8-1918)

Otros, como Ramón Pulido, tenían la misma idea de sus obras pero sobre todo insistían en la capacidad que tenía el artista para el dibujo: *"Sus cuadritos, nos ha de perdonar el señor Vázquez Díaz si no los aplaudimos; esa ingenuidad tan rebuscada nos parece un bromazo. Es triste ver que artistas de indiscutible talento, por el mero hecho de haber estado en el extranjero, traten*

de embobarnos con esos cuadros de un arte infantil, en el que falta todo lo preciso para producir una emoción artística. Nadie diría, al ver esos cuadritos, que los había trazado la misma mano que trazó esos dibujos magistrales" (37).

Las obras de la Exposición del Salón Lacoste formaban una nueva etapa en su trayectoria artística que correspondía para algunos críticos a una *"época de transición, el realismo - con españolas influencias - de Manet, las nuevas escuelas post-impressionistas y el recuerdo sentimental de su España"* (38). Mientras que en palabras del propio artista constituían los años en que *"eran aquéllos, todo lo pintoresco de nuestra España doliente y sombría. Pintaba aquellos cuadros para mostrar la horrenda españolada"* (39).



Vázquez Díaz, *Las barcas blancas, La maternidad y Don Silvestre*
(*La Esfera*, Madrid, 30-11-1918)

Sus exhibiciones en galerías privadas así como sus participaciones en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño en París y sus ilustraciones en numerosas revistas extranjeras, hasta su regreso a la Península, en donde, según José Francés *"torna*

en peores condiciones para la acogida pública" (40), le sitúan, dentro de la crítica madrileña, en el representante de una nueva pintura en la que se advierte para unos, el color del impresionismo, y para otros, la construcción de la forma. Los primeros, como Juan de la Encina, apuntaban que Vázquez Díaz *"posee una retina delicada y sabe con poquitos elementos darnos impresiones cromáticas de poética mansedumbre"* (41). Otros hablan de unas obras *"marcadas con un débil sello de europeísmo"* (42) o, incluso, se le marca con propuestas del Salón de Otoño (43). Para José Francés, el artista obtenía *"la revelación de agudos y profundos secretos del color, cuando su sensibilidad se ofrece en su pintura con la más apasionada y tremenda de las elocuciones emocionales"* (44).

Por otra parte, se relaciona también el colorido de sus composiciones con amplias manchas, que pertenecen a un proceso evolutivo de la pintura decorativa, tal y como el propio Vázquez Díaz defendía (45): *"Vázquez Díaz, el colorista, que viviendo el modernismo artístico del pueblo francés, ha sabido interpretarlo con su alma sensitiva... Son motivos llenos de viril emoción y serena quietud, pintados con purísima sencillez. Este raro pintor, en su cuadro bocetado El mar, nos da la sensación de que analiza y vive cuantos estudios lleva a cabo, en la lejanía poética en que nos presenta las olas de la tranquila mar en el cuadro, parecemos ver, por el modernismo de que están impregnados las manchas del ismo, un estilo que sino está en consonancia con nuestras costumbres, es, no obstante, la más cierta representación de la escuela francesa por el pincel de un pintor español"* (46).

El exceso de colorido impresionista constituía una amenaza para su carrera (47). Tan sólo se admite el arte de Vázquez Díaz por su concepción de la línea, en dibujos y aguafuertes, porque se observa en ellos el dominio de la técnica, de los rasgos físicos de

las cabezas de los retratados, o bien el trágico horror de la guerra; por el contrario, para algunos el mayor elogio de sus pinturas era decir que no pertenecían a su autor por la calidad de algunos de sus retratos (48). José Blanco Coris advertía al pintor que unos métodos modernistas en el color y una composición infantil en sus formas no eran los rasgos más destacables de su pintura, sino todo lo contrario, lo singular en sus composiciones se encontraban en un color puro y en unas formas muy definidas (49). También, y a pesar de estos pequeños “deslices”, su labor como retratista revelaba *“la imagen corpórea y la psicología del retratado”* (50), que ponía de manifiesto una de las cualidades principales de Vázquez Díaz en sus composiciones, la forma. *“La figura humana - dice José Francés - adquiere para él una expresabilidad casi angulosa. Ahinca en el carácter como un cirujano en la carne palpitante”* (51); estos rasgos, asimismo, se evidenciaban en sus dibujos que implicaban caracteres escultóricos *“construyó pues, el artista mentalmente bustos de precisión marmórea cuyos planos acusaban, por ceñida y tenaz manera, la abstracción del pensamiento, y a ellos ajustó la segunda versión que hizo en el papel”* (52). Esta influencia de la escultura tenía sus orígenes en su estancia parisina donde conoció al escultor Bourdelle, y a otro escultor el serbio-croata Iván Mestrovic. De estas relaciones Vázquez Díaz tomó seguramente, según Julián Gállego: *“los ritmos en ángulos rectos y en largas paralelas”* (53). No obstante, una forma construida a partir de planos con tendencias apuntadas y recortadas desvelaban también la clara influencia de las vanguardias parisinas y, en concreto, del cubismo, no olvidemos por ejemplo la relación del pintor con Juan Gris, aunque todavía en esta muestra de 1918 la crítica no hable de ella - sólo comienza a hacerlo, como veremos más adelante, en la exhibición de 1920 en el Majestic Hall de Bilbao -. Además de estas características se contemplaban otras en sus dibujos como en

el *retrato de Juan Ramón Jiménez*, se trataba de los primeros atisbos de la “vuelta al orden” que se harán más efectivos en su exposición de 1921 en el Palacio de Bibliotecas y Museos, en la cual dicho retrato se convertiría en símbolo de la nueva depuración del lenguaje. En estos momentos la linealidad de sus dibujos, en ocasiones, es comparada con las pinturas del simbolista E. Carrière:

“Vázquez Díaz es el único artista que ha acertado a reflejar maravillosamente la fisonomía de Rubén Darío... experimentamos ante el bellissimo retrato dibujado por Vázquez Díaz que el ‘pasado vuelve’... En este retrato de Rubén Darío (54) está armonizada la técnica puramente mecánica con la comprensión del espíritu del modelo. El entusiasmo por la genial labor literaria de Rubén Darío ha puesto en el trabajo de Vázquez Díaz tanto como la habilidad de copista de rasgos, de facciones y de gestos. Este retrato es, en suma, para nosotros, al menos, un obra maestra de intuición y de elaboración reflexiva... componen, con el de Rubén Darío, el grupo de retratos en los que el dibujo queda reducido a los límites de vehículo del sentimiento, el formidable Rodin (55), digno de la firma de Carrière, el gracioso, espiritual y mundano de Gómez Carrillo... de Azorín, cuyos ojos azules y fríos justifican la fría tersura de su estilo; de Juan Ramón Jiménez, crepuscular e indeciso...” (56).

La linealidad de sus dibujos llamaba la atención, también, por el contraste acentuado en unas formas más bien rotundas que conectaban con los movimientos de vanguardia franceses, en especial, con el clasicismo cezanniano y con el cubismo (57) .

Con el fin de poder definir la pintura de Vázquez Díaz en algún movimiento, ya que se adivinaban numerosas influencias: un colorismo impresionista, una construcción derivada de Cézanne, pero también algo de la propuesta cubista y una linealidad que, más tarde, se insertará dentro de un clasicismo como depuración del lenguaje y vuelta al orden en sus dibujos, algunos críticos como Correa Calderón, uno de los pocos que

sentían una cierta atracción por su arte, declaraba que se trataba de *“un modernísimo pintor... Al estar ante estos pequeños cuadros... contruidos con tal sencillez, con un tono menor tan amable, que en ellos fluye una suave quietud... Vese en ellos un inmutable deseo de sintetizar, de construir por planos: el deseo, en fin, de dar una más alta emoción con una más purificada sencillez... En los dibujos de Vázquez Díaz vese un gran dominio y una plena conciencia... es un admirable dibujante. Estos retratos bastarían para consagrar a un nombre”* (58).

La propuesta de Vázquez Díaz consistió para Javier de Bengoeche *“en estar en lo moderno sin quemar las naves de un clasicismo radical y evidente. Pero de su eclecticismo surgió un estilo personal, afirmativo, rotundo”* (59), se reconocía, por un lado, la conquista de la crítica exterior a nuestras fronteras que había conseguido Vázquez Díaz con la publicación de algunos de sus dibujos en revistas extranjeras (60) y por otro, el reconocimiento de unas composiciones más académicas por parte de la crítica española (61). La mayor parte de la crítica artística española se había empeñado en hacer fracasar la Exposición del Salón Lacoste por sus tendencias extranjeras; ante esta actitud tan hostil, L. Navarro Larriba salía en defensa del pintor nervense:

“Algunos críticos han tomado como norma sistemática el dar sus golpes en el bando de esta nueva manifestación artística, combatiéndola sin piedad. El cultísimo crítico de arte Sr. Ballesteros Martos es uno de los que con más ardor ha puesto su empeño en el duro trance de combatir, no sólo al modernismo sino lo que es más doloroso, el poner hecho un ‘trapillo’ a Vázquez Díaz ” (62).

Sin embargo, debemos preguntarnos qué expresaba el propio artista en aquella época. Dos meses después de la Exposición, la revista *Renovación de España* publicó una entrevista en donde Vázquez Díaz explicaba su concepto de la pintura e, incluso, hablaba en la misma revista de las obras presentadas en el Salón Lacoste y de algunas de estas formaban parte de proyectos futuros, composiciones que constituían pequeños

bocetos para grandes *panneaux* decorativos. Se expresaba, por primera vez, el concepto de la pintura del pintor con una tendencia decorativa, a lo que el propio Vázquez Díaz explicaba: "... *hay aquí en España un juicio muy equivocado sobre lo decorativo. Entiéndese por esto, los carteles, o lo que tenga una tendencia de cartel, o mejor, una composición de línea, iluminada con muy pocos colores, siempre muy fuertes, para que realice un duro contraste. Lo decorativo es, según lo entiende la mayoría, un cromo, muy moderno por supuesto, o una litografía, pero litografía al fin, hecha con gran refinamiento y esquisitez... Lo que se entiende en España por decorativo y lo que es en realidad, es bien distinto*" (63).

En la entrevista que le realizó Correa Calderón poco después, Vázquez Díaz explicaría sus deseos de instalarse definitivamente en Madrid y sus proyectos futuros (64). Este arte nuevo, que intuía Vázquez Díaz, llevaba consigo unas ansias de renovación en las que cada artista tomaba su propio camino: Celso Lagar con su planismo, Barradas con su vibracionismo, los artistas polacos con su sincromismo, Milada Sindlerová o los artistas argentinos con sus reminiscencias impresionistas... Probablemente algunos de ellos se conocieran y asistieran a la muestra de Vázquez Díaz como es el caso de Rafael Barradas (65).



Interior de la Exposición Vázquez Díaz
(*Mundo Gráfico*, Madrid, 19-6-1918)

Todos ellos reflejaban las influencias del exterior y en todos se podían advertir las mismas características pero con visiones artísticas diferentes; la de Vázquez Díaz se centraba, para algunos, en *"una sencillez franciscana, con colores planos, sin redundancias ni énfasis coloristas, y va solo contento, por su verdadero camino"* (66). Además, Vázquez Díaz precedía a toda una futura generación que estaba saliendo a la luz, a través de pequeñas intervenciones durante los últimos años, pero con grandes ansias de renovación. Estos jóvenes pintores, los preibéricos, - Irene Narezo, Fernández Balbuena, Benjamín Palencia, Saénz de Tejada, Timoteo Pérez Rubio, José Frau, José Planes, y otros - se reunirían, más tarde, en una importante exhibición de arte español: sería en las salas del Retiro, en 1925, con motivo de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a partir de la cual se iniciaría una nueva fase en las artes españolas del s. XX (67).



Vázquez Díaz, *La muerte del Héroe*
(España, Madrid, 27-6-1918)

XI.3. EL ARTE DE VÁZQUEZ DÍAZ A PARTIR DE 1918

Pese al escaso éxito que obtuvo en la Exposición del Salón Lacoste, Daniel Vázquez Díaz continuó luchando por introducirse en el ambiente artístico de la capital. A finales de junio de 1918, apenas clausurada su primera Exposición, participa con varias obras en el Círculo de Bellas Artes, junto a Nicolás Raurich, Juan Luis, Tomás Gutiérrez Larraya, Juan José, Adelardo Covarsi, Ernesto Gutiérrez, Enrique Ochoa, Mileda Sindlerová, Aida Uribe, P.Ysern y José Planes (68); Vázquez Díaz presentaba varios dibujos y una pequeña composición titulada *Maternidad*, de la que José Francés consideró que *“a pesar de sus parcas proporciones y de lo mal intencionado de su colocación daba el prestigio de su delicadeza y de su apasionada ternura a cuanto en torno suyo daba por chillería o indignaba por vulgaridad. Es una nota sutil, delicadísima, de cariciosas calidades, de suaves tendencias cromáticas y su honda emoción buscaba recta la ruta cordial de nuestro espíritu”* (69).

Después del verano, el Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, inauguraba su décimotercera Exposición, en la que Vázquez Díaz presentaba tres retratos a lápiz y un dibujo titulado *La danza* (70). Asimismo en 1919 participa en La Exposición Internacional de Pintura y Escultura que se celebra en Bilbao, y lo hace con dos obras, *Don Silvestre* con el núm.359 (obra presente ya en la Exposición del Salón Lacoste) y *Pirineos*, con el núm. 360; en la Exposición de Arte Español en París y en el Casino Mercantil (71). Un año más tarde intervendrá en otras tantas exhibiciones: en el VI Salón de Humoristas realizado durante los meses de julio y agosto, en donde presentó un aguafuerte titulado *La danza*, probablemente relacionado con el dibujo o quizás estudio que presentó en el Salón del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en septiembre de 1918; en la Exposición de Arte Español, a cargo de la Royal Academy de Londres que tuvo

lugar en diciembre y en la que exhibió *Los Idolos* - realizada en 1913 y mostrada con anterioridad en París, Londres y Ginebra - y *Retrato de Señora*; en la Exposición homenaje a Fortuny del hotel Ritz de Madrid; en el I Salón de Otoño, con *El Cartujo*, *Madre* y varios dibujos de la cabeza de Unamuno y, finalmente, en su primera Exposición individual en Bilbao (72).

Esta última formaría - por su carácter individual y las obras presentadas - un período de transición pero a la vez de lanzamiento entre su primera exhibición madrileña en el Salón Lacoste y su posterior exposición, en marzo de 1921, en el Palacio de Bibliotecas y Museos. En marzo de 1920 realiza dicha Exposición bilbaína en el Majestic Hall. Allí reunió treinta y cinco óleos, algunos de los cuales ya se habían exhibido en 1918- *Pescadores Vascos*, *Atardecer en el canal*, *Pueblo de mar...*- doce dibujos y numerosos aguafuertes - *El héroe*, *Arras*, *Reims*, *Verdun* ...- envío que algunos historiadores han considerado la concreción por parte del pintor de una “síntesis diversa y reciente” (73). Por otra parte, se ha hablado también de la buena acogida de esta muestra en Bilbao; Angel Benito comenta al respecto: “*Ante esta actitud de comprensión, que entiende que el paso del maestro por París supone algo decisivo para la renovación de su arte... donde el interés por el arte estaba en aquellos momentos en estado creciente y donde no existía un ambiente oficializado opuesto a los recién llegados*” (74). Sin embargo, el enriquecimiento del País Vasco a causa de la guerra había pasado y éste, como apunta Javier González de la Durana, “*se había cimentado sobre las desgracias que asolaban los campos centroeuropeos... En cuanto las actividades bélicas cesaron, la recesión económica vasca y el espejismo de la ‘Atenas del Norte’ se hundió*” (75). El arte vasco vivía por aquel entonces un período en que “*las fuerzas comienzan a disiparse; se dijera que empieza la desbandada de los artistas vascos hacia otros climas, cansados ya de luchar con un ambiente que ha consumido la flor de sus energías. Bilbao, por otra*

parte, exige de sus artistas una consagración exterior: Bilbao, pese a todas las apariencias contrarias, está y ha estado siempre atento a las sanciones de Madrid. Únase a esto que en la actual crítica centralista - no sabemos si mejor informada y con mejor criterio que la de ayer - ha evolucionado en estos cinco últimos años favorablemente a las sentencias en que se formaron los artistas vascos..." (76).

Bilbao comenzaba 1920 con una gran apatía que la diferenciaba de lo que en un pasado había significado la intensa actividad financiera e industrial que había permitido una gran variedad de exposiciones (77). De tal manera que, si el arte de Vázquez Díaz tuvo una buena acogida fue, en gran parte, porque su procedencia exterior le garantizó un éxito seguro, ya reafirmado por sus triunfos anteriores - en los museos de Luxemburgo, Niza, Rouen, Burdeos, Madrid, Ginebra, Berlín, Londres, París, San Petersburgo, Brighton, Nueva York y Chicago (78) - como moderno y no como "ultramoderno", apelación que como ya se ha visto dividió a la mayor parte de los artistas españoles y por llegar en un momento donde la actividad artística comenzaba a decaer y su dependencia de Madrid se había convertido en signo más característico de Bilbao. Además, la aceptación de la obra del artista, a diferencia de las fuertes críticas que recibió en la Exposición del Salón Lacoste de 1918 - y las que recibirá en marzo de 1921, en el Palacio de Bibliotecas y Museos -, parten de la base de un arte legible y diverso, ya sean lienzos, dibujos o aguafuertes, que se alejan de aquellas tendencias de vanguardia como el cubismo oficial de Picasso y Braque, o sus derivaciones como el sincromismo, vibracionismo, orfismo, planismo, etc.:

"Su lenguaje es claro y armónico - dice J. Barrio y Bravo - Vázquez Díaz, en vez de buscar una afirmación efímera de su personalidad en el cultivo ahincado e invariable de una modalidad fija, ha comprendido que el estatismo es un suicidio; que las más terminantes afirmaciones pierden pronto

consistencia; que quien cree haber llegado a lo definitivo necesariamente se verá pronto atropellado por la cabalgata loca de los años, adversarios implacables de cuanto no sea vibración constante y juventud eterna...” (79).

Se trataba, sin duda, de la visión de un Vázquez Díaz que presentaba diferentes etapas de su trayectoria pictórica y que ahondaba en el gusto del público bilbaíno por su sentido cromático y por su voluntad de construcción, tan apreciados por ejemplo en Arteta, Iturrino o Echevarría. Incluso se advertía en sus métodos, por primera vez, una aproximación al cubismo (80) de ahí su simplicidad y sintetismo, a la vez que una tendencia hacia nuevas figuraciones:

“Siendo mucha la diferencia de unos lienzos a otros observamos, sin embargo, en todos ellos las mismas preocupaciones directrices. La primera, la de la construcción sobria y fuerte de las figuras y del ritmo y del arabesco total del cuadro. Vemos al pintor luchar bravamente por dominar las dificultades de realización y por depurar cada día su concepto de la forma. La otra preocupación, a caso menos temporal, es la del color.

Toda la gracia y toda la delicadeza que la moderna pintura francesa ha traído al sentido cromático... Y es curioso observar cómo su preocupación constructiva ha llevado a Vázquez Díaz a aceptar maneras algo más que simple sensación cromática, para quien el volumen y la línea tengan un valor no tendrá más remedio que resolverlos bajo la influencia cubista...” (81).

Ante los ojos del público bilbaíno Vázquez Díaz presentaba unas obras con tendencias similares a las que ya se habían podido contemplar en 1919, en la Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura, principalmente en las composiciones de Cézanne, Georges Dufrenoy, Othon Friesz, Paul Gauguin, Van Dongen, Van Gogh, André Lhote, Claude Monet, Matisse, Renoir, Seurat, Vuillard, Picasso, Francisco

Iturrino, Valentín y Ramón Zubiaurre, Antonio Guezala, etc, influencias que ya en el catálogo a la Exposición del Majestic Hall hacían exclamar a Gabriel García Maroto: *"es un español afrancesado, es decir injerto en europeo, libre, por tanto, de la grave influencia de nuestras tradiciones estéticas - de las cuales es conocedor y estimador, pero no esclavo- y que puede ofrecer, y ofrece, el acervo común, algo que es moderno y eterno"* (82).

*"Sintética, esquemáticamente - se publicaba desde la revista **Hermes** -, podría decirse de la pintura de Vázquez Díaz: Fuerza y sobriedad - ese sobriedad afinada y justa de las sensibilidades maduras-, matices delicados y armoniosos, libres de toda exaltación cromática y, en todo caso, muy lejos de los efectismos estériles; calidades perfectamente dadas, fluidez y precisión de líneas... El estudio arquitectónico de sus paisajes, ese procedimiento con que trata sus figuras, trabajando la masa, buscando los planos amplios y esculturales; su facultad simplificadora, todo ello constituye la franca tendencia hacia la pintura mural que a nuestro juicio y en último término, debe ser la tendencia definitiva de la pintura"* (83).

Estos juicios o similares se repetían en la prensa bilbaína, para la cual el arte de Vázquez Díaz se distinguía ante todo por su modernidad y su aceptación en los círculos artísticos (84). Otros críticos, como Rafael Sánchez Mazas, al hablar de la transfiguración de la materia en los lienzos de Vázquez Díaz consideraba la continuidad normal de su pintura con la evolución natural de la pintura pero con una medida justa que llevan, sin duda, a apartarse de las extravagancias vanguardistas y a crear una plástica personal y renovadora capaz de calar hondo en el gusto bilbaíno, principalmente en la realización de sus retratos (85).

El éxito personal que alcanzó Vázquez Díaz en Bilbao fue recogido también por Paul y Almarza en un artículo para el diario *El Figaro* de Madrid, en donde se reflejaba

la opinión del artista por su buena acogida en Bilbao, además de servirle como salvoconducto para inaugurar de nuevo en la capital: “*¡Qué diferente de Madrid la mentalidad de este Bilbao, y qué aplauso más sincero y entusiasta el de estos artistas y escritores para mi obra! ¡Cómo me he acordado de usted y qué contento de este éxito único que he tenido en España! Toda la prensa elogia, y los ricos compran. Ahora han encabezado los artistas una suscripción para que dos de mis obras se queden en este Museo. Yo no sé cómo agradecerse. Esto no pasaría en Madrid, donde hay tanta envidia y tanta bajeza*” (86).

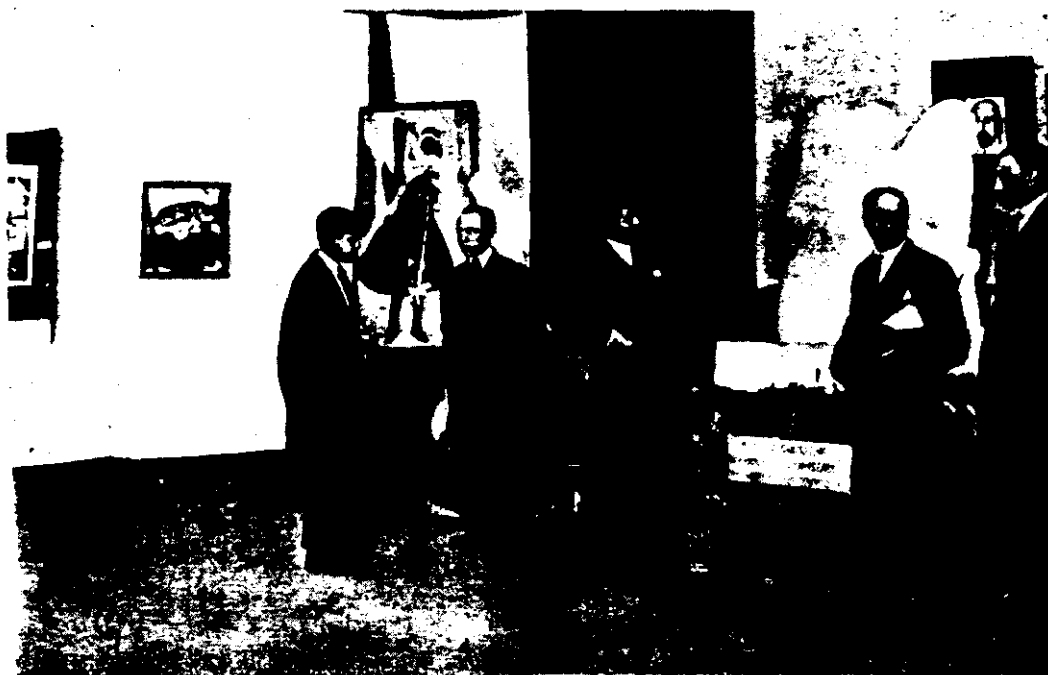
XI.4. CONSOLIDACIÓN DE VÁZQUEZ DÍAZ EN EL AMBIENTE MADRILEÑO: LA EXPOSICIÓN DE 1921 EN EL PALACIO DE BIBLIOTECAS Y MUSEOS

Un año después, en marzo de 1921, prepara su segunda exhibición individual ante el público madrileño. Esta vez tendría lugar en la sala del Palacio de Bibliotecas y Museos, junto a las esculturas de su mujer, Eva Aggerholm (87). La importancia de este nuevo intento venía aumentada por el prólogo del catálogo, escrito por Juan Ramón Jiménez, y si la muestra del Majestic Hall en Bilbao estuvo protagonizada por un catálogo presentado por Gabriel García Maroto y Margarita Nelken, ahora “*el maestro de la poesía lírica moderna en España ha escrito unas admirables ideas estéticas, de carácter urgente como él las subtitula*” (88).

La nueva modalidad lírica de Juan Ramón Jiménez venía, desde hacía tiempo, propagándose por el campo de las artes literarias. Ya en 1917, en paralelo a las nuevas tendencias artísticas que miraban hacia la depuración de los lenguajes plásticos europeos como Francia, Alemania e Italia, el propio R. Cansinos Assens observaba en la obra del onubense, “*un inimitable combinador de matices, que en sus crepúsculos líricos sabe formar tenues*

gamas de tonalidades, en que las cosas se nos revelan con las calidades de la pintura más fina. Un día... Juan Ramón Jiménez vió las estrellas verdes. Este es el verdadero cromatismo literario" (89).

Desde 1902 a 1916, Juan Ramón Jiménez se encontraba unido a la lírica del modernismo; con la publicación en 1917 de *Diario de un poeta recién casado* (90) iniciaba un cambio hacia una nueva expresión de los sentimientos ligada a un afán de depuración formal, que para Cansinos Assens, *"reanima su arte en una vigilia de expectativas sacras, se acompasa con un ritmo más nuevo y se hace digno de acaudillar, con el tirso de una renovada primavera, a los jóvenes poetas que ahora intentan hacer de la obra de arte una cerebración intermedia... Mientras los demás poetas de su dorado novecientos parecen haberse adormecido en una terrible perfección, Juan Jiménez, siempre divinamente inquieto, desde su isla de Patmos hace esta ofrenda al irrefrenable ardor de los novísimos"* (91).



Interior de la Exposición de Vázquez Díaz en el Palacio de Bibliotecas y Museos
(*Blanco y Negro*, Madrid, 8-5-1921)

Esta consagración de Juan Ramón Jiménez proporcionó a Vázquez Díaz uno de los apoyos que necesitaba para triunfar en Madrid. Conocidos desde su juventud por tierras sevillanas, prologó para su amigo un extenso estudio de numerosas ideas estéticas que titulaba *Ideas para un prólogo (urgente)*. Se trataba, dijo el crítico de arte Francisco Alcántara, de “*todo el problema del arte moderno, planteado por un poeta exquisito, y que será recibido con respeto por los técnicos de las artes plásticas*” (92). Juan Ramón Jiménez comenzaba en el arte impresionista como un periodo necesario para la evolución de la pintura “moderna” paralelo a la evolución literaria de sus poemas. “*Desde el impresionismo, - dice J. Ramón Jiménez - se han pintado en España, sin duda, cosas excelentes y hasta cosas majestuosas, si se quiere; pero que no responde, digo, a proceso evolutivo, creador; que nada han añadido - y han restado, por lo tanto - en afinamiento, en delicadezamiento sensual, a nuestra pintura fea, ‘antipática’, plebeya, oscura, aunque parezca clara a veces; que nada han excitado hacia la unidad de los sentidos - hallazgo del impresionismo -, hacia el arte completo*” (93).

El arte de Vázquez Díaz era considerado por el poeta como el resultado de la evolución de las influencias parisinas de diferentes artistas que como Renoir, Cézanne o Gauguin le habían dotado de un arte en pleno cambio y renovador. A pesar de sus dotes como pintor pasó por una etapa “*en ese abierto montón famoso y laureado del fácil nacionalismo pictórico, los rearmadores ladrilleros de Castilla rancia, los adormilados del castellanismo forzoso*” (94). La vuelta al clasicismo, como veremos en el siguiente capítulo, iniciada ya desde 1917 con Picasso y su viaje a España tras los pasos de los Ballets Rusos se consolidaría en la Península como uno de los orígenes del regreso al orden que ya mostraba Picasso en los dibujos publicados por la revista catalana *Vell i Nou*, concomitante con la pintura

de algunos noucentistas como Sunyer; según Eugenio Carmona, esta pintura *"independiente, pero acrisolada en el clasicismo mediterráneo y conocedora de algunos recursos de lenguaje cubista, fue también propuesta como la tendencia de más rigurosa actualidad, una vez acabada, como algunos creían, la época de las experimentaciones de vanguardia"* (95).

Este nuevo modelo poético y artístico era para Ramón Jiménez uno de los escasos síntomas de modernidad ya que *"nuestros pintores, hoy todavía, exceptuando un pequeño grupo, catalanes en su mayor parte - Sunyer, el gran sensitivo, sobre todos; Nogués, el rítmico, el dinámico delicioso; no es preciso nombrar al expatriado andaluz Picasso -, son repetidores, trasuntistas, caricaturistas aliricos de los 'clásicos normales'; y su triste obra es labor sin invención ni trascendencia, expresión de huecos, de vacíos; ni el ayer, porque ayer ya no existe hoy en el tiempo, ni el hoy.... Clasicismo es virtud del presente y del futuro, no sólo del pasado"* (96). Motivo éste por el cual apuntaba en el prólogo que el arte del pintor nervense estaba dotado de un clasicismo que le hacía ser innovador y revolucionario al mismo tiempo. *"Si queremos ser 'clásicos', - dice Ramón Jiménez - hemos de encontrar en nosotros mismos, sin consejo ni ayuda, nuestro propio y único clasicismo"* (97).

Sin embargo, y a pesar de presentarse de nuevo en la capital de la mano del poeta, tampoco esta vez Vázquez Díaz consiguió la atención del público y la crítica, aunque para el pintor esta exhibición del Palacio de Bibliotecas y Museos marcaba el comienzo de un periodo que, por un lado, coincidía con el pleno apogeo del ultraísmo, en el cual se va a introducir y participar con sus dibujos en revistas (98) y, por otro, se advertía en las artes plásticas el intento de un aire renovador reflejado en "un retorno al orden" que se concretaría, en 1925, con la Exposición de Artistas Ibéricos en el Retiro (99).

El público y la crítica madrileña habían conseguido, con su pasividad ante la Exposición de Vázquez Díaz y, en otras ocasiones, con sus juicios negativos, como en los años anteriores a diferentes exhibiciones de arte como vimos en el capítulo anterior, estancar una vez más toda pretensión de renovación artística. Gabriel García Maroto, desde el núm.1 de *Índice* revista apadrinada y dirigida por Juan Ramón Jiménez, no olvidemos, se lamentaba de esta situación:

“Como consecuencia de esta falta de atención hemos podido presenciar con tristeza el vacío con que los más obligados en apariencia a fomentar todo intento de evolución artística en nuestra patria han conseguido ahogar la eficacia de la Exposición de Vázquez Díaz, celebrada recientemente... Pintura la suya apoyada en lo que de objetivo y formal tiene el post-impressionismo, pintura luminosa, de formas y ritmos claramente iniciados y resueltos, de color fácil a la comprensión normal, de paleta limpia, de arabesco gracioso... la crítica y el público a que nos referimos no ha hallado, salvo excepciones muy contadas, merecimientos suficientes en la obra expuesta para un aplauso razonado y alentador... pero queremos afirmar lealmente la injusticia, de inmediatos perjuicios para nuestro arte en formación, que se comete al no aceptar con cariño y agradecimiento sus aportaciones valiosísimas.

Insistiremos, no nos cansaremos de insistir, en la necesidad de una atención más fina, más comprendedora, para todo movimiento artístico, de matiz poco familiar, que se ofrezca a nuestra producción estética actual, que no trocará su expresión si no se nutre convenientemente con las aguas vivas y revueltas de las teorías contemporáneas” (100).

Como hemos visto, la presencia activa del arte moderno de Vázquez Díaz en Madrid comprendió varios periodos que la crítica dividió en diferentes épocas: 1911-1917 y 1917-1921 (101); 1911-1915 y 1913-1921 (102) y 1911-1915 y 1916-1921 (103). Sin entrar en polémica sobre las obras realizadas hasta la exhibición del Palacio de

Bibliotecas y Museos destacamos las que mayor interés causaron: *Unamuno* (Exposición en el Majestic Hall de Bilbao), *Retrato de la esposa del pintor*, *El abogado Enriquez*, *La familia* (Exposición Salón Lacoste de 1918), *El Cartujo* (I Salón de Otoño, octubre de 1920), *Aldea Vasca* (Exposición Salón Lacoste de 1918), *Pescadores vascos* (Exposición Salón Lacoste de 1918), dibujo de *Juan Ramón Jiménez* (Exposición Salón Lacoste de 1918), *Madre campesina*, *Desnudo de la cortina amarilla*, *Adolescente*, *La Lagarterana*, *Pueblo de mar*, *Torso de mujer*, y *Las madres*. De todas ellas, la crítica más conservadora vió en las obras del pintor - por sus influencias cezannescas desde 1911, y sus devaneos cubistas - que no podían “ni ellos ni ninguno de los demás cuadros, significar nada nuevo que responda a un espíritu actual, ni que añada absolutamente nada a lo ya conocido. La ideología moderna no tiene representación alguna, y sería inútil quererla buscar en una manera nueva de ejecución, ello sería tomar lo accesorio como fundamental. El verdadero arte innovador ha de responder al carácter intrínseco de un época, ha de cristalizar un sentimiento que entre en la conciencia de la sociedad más o menos latente; no basta, ¡qué ha de bastar!, apartarse de lo trillado y retroceder a lo primitivo, hay que traer un destello de genio, algún elemento de belleza no apreciado antes y una nueva expresión característica” (104).

“Estamos convencidos - concluía el crítico - de que esa pesadilla pictórica durará muy poco, y de que Vázquez Díaz volverá, si no a lo antiguo, a un arte en el que entren como elementos fundamentales la observación de la Naturaleza, del alma humana, y la emotividad del verdadero artista. Todo aquello que no nazca en estas fuentes de inspiración ha de ser pasajero” (105).

Esta segunda exhibición de sus obras en la capital madrileña, considerada por algunos como el atisbo hacia el resurgimiento de un nuevo clasicismo, fue también conceptuada como “arte moderno”, apreciación que se encuadra como prolongación de

la dicotomía que había existido entre los términos moderno y ultramoderno que se barajan el discurso de las Bellas Artes españolas entre 1915 y 1919. En consecuencia, nos encontramos a partir de 1920 con un nuevo enfrentamiento terminológico, una “vuelta al orden” basada en el clasicismo y los realismos de nuevo cuño originarios de Francia, Alemania e Italia, en el que participarían tanto los defensores del “arte nuevo”, por ejemplo, en las actuaciones de muchos de los integrantes del ultraísmo, como Bores, Barradas o el propio Vázquez Díaz, como los pintores que, formados en la tradición española o en las enseñanzas académicas, habían encontrado en esa figuración contemporánea la posibilidad de renovar fácilmente el aspecto externo de su arte.

Por el contrario, Juan de la Encina mantiene que Vázquez Díaz seguía dentro de aquellas escuelas, estilos o tendencias que actúan *“a la sombra del ‘impresionismo’ - hecho artístico limitadísimo y ya pasado, aunque fecundo en consecuencias -, como a la sombra del clasicismo, se pueden albergar muchas ineptias; y no cabe duda que se ha formado ya un academicismo impresionista contra el que cual conviene prevenirse, y más aquí, donde apenas hemos participado de los movimientos artísticos habidos en Europa a partir de la aparición de Eduardo Manet y los otros impresionistas de primera hora”* (106).

Este “arte moderno”, que es para Juan de la Encina *“un repertorio de temas de pintura moderna”*, conectaba con el arte de Vázquez Díaz *“por una herencia cromática del impresionismo y algo de su técnica; de otra, el concepto arquitectural del cubismo. Busca Vázquez Díaz delicados desarrollos cromáticos, refinamientos de retina; pero, a la vez, quiere llegar a simplificaciones de forma que dejen la impresión de los planos y volúmenes arquitecturales. El tremendo problema que se propuso Cézanne: máximo de solidez y volumen unido a la extrema transparencia y variación de matiz en el color.*

¿Cómo lo ataca y lo resuelve Vázquez Díaz? Más bien con buenos propósitos. La forma es arquitectural y simple. Tal la intención. Pero le falta solidez. Vázquez Díaz no es constructor de puño fuerte. Su dibujo es gracioso, tiene querencia a las simplificaciones antiguas. Pero, ¿qué simplifica?... La síntesis de Vázquez Díaz no es síntesis de condensación, por densificación y apretamiento de visión y emoción - como verbigracia, las magníficas y todopoderosas del Tintoretto o los robustos intentos de Cézanne -, sino por un a modo de blandura y aflojamiento de la facultad perceptiva, que se complace en no pasar del primer término. En una palabra; su condición no es la de profundidad; pero le salva la gracia. Su indecisión para llegar a lo fundamental, al reducto arquitectónico, aparece embozada en finezas de color y en cierta graciosa disposición para alcanzar perspectivas pintorescas. Con la dramática del problema cèzanniano ha hecho Vázquez Díaz, como tantos modernos, una especie de pintura decorativa de primer plano..." (107).

Desde Madrid y tras pasar en octubre por el Salón de *La Nación* de Buenos Aires, donde exhibió su retrato de Rubén Darío, inauguró en diciembre su primera Exposición individual en Barcelona en las Salas Dalmau (108) para volver poco después a Madrid y continuar con sus intervenciones ese escenario artístico, como veremos en el siguiente apartado.

XI.5. NOTAS

(1) Posiblemente durante los meses de abril y mayo de 1918, ya que su primera muestra fue a principios de junio, en el Salón Lacoste, del día 8 al 22. Vid., Angel de Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

(2) Angel de Benito (*Vázquez Díaz. Vida y pintura*, op. cit., p. 42) señala que en la primavera de 1916 Vázquez Díaz inicia su viaje hacia París aunque se quedaría unos meses en Fuenterrabía hasta su partida definitiva.

(3) Julián Gállego, “El París de Vázquez Díaz”, *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982, p.18.

(4) Ángel Benito, op. cit., p. 13.

(5) Julián Gállego, op. cit., p. 17.

(6) *Ibíd.*,

(7) Otros investigadores sitúan la fecha de esta exposición en 1911. Francisco Garfias, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea, 1972, p.263 y Julián Gállego, “El París de Vázquez Díaz”, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dir. General de Bellas Artes y Banco de Bilbao, 1982, p. 1917.

(8) Francisco Alcántara, “Los cuadros de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste”, *El Sol*, Madrid, 14-6-1918.

(9) *Ibid.*,

(10) *Ibid.*,

(11) Vid., *Vázquez Díaz (1882-1969)*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, febrero-marzo 1990, Granada y *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo- junio 1982, Madrid.

(12) Vázquez Díaz a pesar de encontrarse aún en París, según el catálogo a la exposición de la muestra se encontraba afincado en la capital de España, en la calle Rodríguez San Pedro, núm 7.

(13) En esta muestra de 1917 destacó, sobre todo, por el tríptico de las tres ciudades francesas *Verdun, Arras y Reims* destruidas por la guerra. Al lado de dos retratos, *Rodin* y *Rubén Dario*, fechados en 1912, además de *El hombre de la capa gris* y *Miriamme de Versailles*.

(14) Cfr., Francisco Garfias, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea, 1972, p.263.

(15) Aparece una foto de esta exposición en *Heraldo de Madrid*, 4-10-1916.

(16) Vid., Capítulo V. Arte y Política en España durante la Primera Guerra Mundial: La Exposición de Legionarios de 1917.

(17) Vid., Francisco Garfias, op.cit., p. 265.

(18) Vid., Capítulo IX. La Exposición de los pintores polacos en el Ministerio de Estado (1918).

(19) Francisco Alcántara, "Los cuadros de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste", op.cit.,

(20) Anónimo, "Noticias", *La Acción*, Madrid, 23-6-1918.

(21) Anónimo, "La vida artística. Noticias", *El Sol*, Madrid, 3-6-1918.

(22) Rafael Domenech, "Exposiciones de Arte", *ABC*, Madrid, 27-6-1918.

(23) Jaime Brihuega, *Las Vanguardias artísticas en España. 1900-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 206.

(24) Es interesante cotejar esta primera recepción del arte de Vázquez Díaz con la posterior evolución de la crítica de arte. Vid., apartados XI.3 y XI.4.

(25) Angel Benito, op. cit., p. 119.

(26) Seguramente que estos artículos a los que se refiere Francisco Alcántara en relación con su exposición en 1910 en la Galería Chevalier remitan al prólogo del catálogo realizado por Henri Barbusse. Vid., Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 618.

(27) Las intervenciones de Vázquez Díaz en la revista *Mundial* que dirigía Rubén Darío datan de 1912 bajo el título *Los hombres de mi tiempo*.

(28) Este dato que recoge Francisco Alcántara sobre el posible conocimiento de las obras de Vázquez Díaz en tierras americanas, que por el momento no hemos podido corroborar, sería una de las primeras noticias sobre un probable viaje o envío de cuadros a dicho lugar. No obstante, es muy probable que esta referencia haga alusión a su introducción en los círculos hispanoamericanos de la capital parisina. Precisamente, en

uno de los artículos que Vázquez Díaz escribiría para el *ABC* en la década de los cincuenta y sesenta se menciona: “*Allí conocí a Rubén Darío, Amado Nervo, Luganes, Manuel Machado, Larreta, Banafoux, Francisco y Ventura, García Calderón, Cristóbal Botella, V. García Martí, hermanos Guido, Manuel Ugete y Paul Brular; a pintores y escultores de nuestra América*”. Vázquez Díaz, “Gómez Carrillo”, *ABC*, Madrid, 13-VI-1958.

(29) Entre sus posibles muestras en Londres hasta hoy se conoce tan sólo la celebrada en 1913 en Grafton Gallery. Vid., Joaquín de la Puente, *Vázquez Díaz*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1990.

(30) Francisco Alcántara, “Los cuadros de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste”, op.cit.,

(31) Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948, p.223.

(32) No obstante pasaría a ser recordado por Moreno Villa como: “*Un caso dramático. Un andaluz que quiso hablar francés y tan pronto le hablaba a uno de tú como de usted. Un gran dibujante y un pintor de finas armonías, pero vacío, por no saber a qué carta quedarse. En realidad quería romper con el zuloaguismo. Su drama se lo dió la época. Fue el eslabón entre ese 'ismo' y lo realmente nuevo*”. José Moreno Villa, *Vida en claro*, El Colegio de México, 1944, p.169.

(33) Correa Calderón, “Los grandes artistas españoles”, *La Renovación española*, Madrid, 15-8-1918, p.9.

(34) Al respecto Vázquez Díaz declaraba:

“¿Que por qué soy francófilo?

Ante todo, porque soy latino y porque he vivido en Francia mis últimos doce años; por el grande amor que siempre tuve a este pueblo y a su arte.

Su civilización, su cultura, sus museos me han enseñado mucho, y a Francia estoy agradecido. Las santas Bélgica, Reims me ha hecho odiar a Alemania; todo mi amor y admiración están al lado de Francia, la sublime, la heroica. Si no fuese francófilo de siempre, sus heridas sagradas me atraerían hacían ella.

*Francia representa el supremo ideal, y los que no amen a Francia son enemigos de la Humanidad. ¡Salve, Francia inmortal! ”. Xavier Bóveda, “¿Por qué es usted francófilo? Los intelectuales dicen... Daniel Vázquez Díaz”, *El Parlamentario*, Madrid, 14-8-1918.*

(35) Vid., Capítulo IX.4. Crítica a los artistas polacos en Madrid.

(36) Ballesteros de Martos, “Noticias artísticas”, *Cervantes*, Madrid, junio de 1918, pp.145-148 y “Daniel Vázquez Díaz”, *La Mañana*, Madrid, 22-6-1918.

(37) Ramón Pulido, “De arte. Exposición Vázquez Díaz”, *El Globo*, Madrid, 16-6-1918.

(38) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1918.

(39) Correa Calderón, “Una intensa emoción. Daniel Vázquez Díaz”, *La Renovación Española*, Madrid, 27-6-1918.

(40) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, op.cit.,

(41) Juan de la Encina, “Exposición Vázquez Díaz”, *España*, Madrid, 27-6-1918.

(42) J. Villarroel, “Un retrato de Rubén. Exposición Vázquez Díaz”, *El Mundo*, Madrid, 29-6-1918.

(43) Edelye, “De arte”, *El Liberal*, Madrid, 17-6-1918.

(44) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, op.cit., También aparece el mismo artículo “Daniel Vázquez Díaz”, en *La Esfera*, Madrid, 30-11-1918.

(45) Correa Calderón, “Una intensa emoción”, op. cit.,

(46) Navarro Larriba, “La obra pictórica y los dibujos y aguafuertes de Vázquez Díaz”, *El Parlamentario*, Madrid, 28-8-918.

(47) Referente a este tema Angel Vegue y Goldoni publicaba: “Lo más que importa es depurar su sensibilidad con la busca del matiz nuevo. Tras la costrosa capa de materia, se advierten acordes felices, sobre todo en las notas de paisaje... En ella se esconde el peligro, que evitará el Sr. Vázquez Díaz en cuanto se lo proponga, ya que le suponemos de una condición artística nada vulgar, según acreditan sus aguafuertes de la guerra, hondos y de trágica hermosura”, en “Exposiciones”, *El Imparcial*, Madrid, 23-6-1918.

(48) José García Mercadal era uno de estos críticos que apoyaba dicha opinión: *“no parecen de Vázquez Díaz. Parece imposible que sean obra de una misma persona las pinturas aquellas ante las cuales es difícil contener la carcajada, y aquellas cabezas ante las cuales es también difícil no dejarse arrebatar por el asombro y por entusiasmo.*

Ante las pinturas, quisiera uno tener confianza con el artista para pedirle que nos dijera con toda sinceridad si no se trata de la broma de un andaluz. Ante las cabezas, en cambio, se sienten unas ganas muy grandes, muy grandes, de robarlas, ya que no cuenta uno con billetes del Banco bastantes para adquirirlas. ¡Señores, qué pinturas! ¡¡¡Señores, qué cabezas!!!”, en “Daniel Vázquez Díaz”, La Correspondencia de España, Madrid, 15-6-1918.

(49) J. Blanco Coris se manifestaba de la siguiente manera: *“Desde el retrato del cura D. Silvestre hasta la vista del canal, al atardecer, va degradándose el artista para no ver la última obra sino una impresión infantil del natural, algo de eso que realizan todos aquellos principiantes que comienzan a hacer pinitos con la paleta, ofreciéndose esa pintura cándida, sosa y amanerada que en vano se empeñan en poner de moda los obsesionados o interesados en desprestigiar al Arte y a los artistas que cultivan el clasicismo y las escuelas racionalistas de todos los tiempos.*

Esperemos que el artista, que lleva dentro el espíritu de un dibujante colosal y de un colorista castizo, se arrepentirá muy pronto de haber emprendido la ruta del modernismo exótico y volverá a ofrecernos su personalidad artística poniendo en sus futuras obras toda la fogosidad y calidades de su temperamento meridional”, en “Exposición Vázquez Díaz”, Heraldo de Madrid, 8-6-1918.

(50) Edelye, op. cit.,

(51) José Francés, “La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, op.cit.,

(52) Dionisio Cruz, "Vázquez Díaz el espiritual", *La Nación*, Madrid, 27-6-1918.

(53) Cfr., Julián Gallego, op. cit., p. 16.

(54) Probablemente, este retrato de Rubén Darío, así como algunos de los que se presentaron en esta muestra de 1918 en Salón Lacoste, se pueden fechar hacia la década de los diez, puesto que en 1912, Vázquez Díaz comienza su serie *Los hombres de mi tiempo*, en la revista *Mundial* (*Mundial Magazine*, París, publicaciones Leo Merelo y Guido, Blvd. des Capuccines, 1912). En esta revista publicó los dibujos de José Enrique Rodó, núm.9 de enero; Maniel Ugarte, núm. 10 de febrero; Alfonso XIII, núm. 11 de marzo; F. García Calderón, núm.12 de abril; Enrique Gómez Carrilo, núm.14 de junio; General Reyes, núm 15 de julio; Rubén Darío, núm.16 de agosto. Esta sección contaba además con un texto de Rubén Darío. Vid., Angel Benito, op.cit., p. 111.

(55) Este dibujo de Rodin posiblemente fue realizado en 1912 cuando Vázquez Díaz, según Julián Gállego, "gracias a un matrimonio de escritores puede dibujar del natural la cabeza del escultor, una tarde en julio, en el hotel Biron (Hoy Museo Rodin)". Julián Gallego, op. cit., p. 16.

(56) J. Villarroel, op. cit.,

(57) En relación con este tema el crítico de arte Perdreau opinaba: "los dibujos de Vázquez Díaz parecen ejecutados por un escultor, pues el artista pone especial cuidado en hacer resaltar los contornos, y busca el acuse de la forma. Es lástima que en algunas obras decaiga bastante esta

tendencia apuntada, y se nota cierta vulgaridad...”, en “Exposición Vázquez Díaz”, *La Acción*, Madrid, 15-6-1918.

(58) Correa Calderón, op. cit.,

(59) Javier de Bengoechea, “El paisajismo en Vázquez Díaz”, *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982, p.30.

(60) Al respecto Correa Calderón escribía: “*¡Cuántas veces no habíamos visto nosotros estos magníficos retratos escultóricos, en las revistas que pasaban cada semana, hasta contemplarlos ahora desde cerca!*”, en “Una intensa emoción. Daniel Vázquez Díaz”, op. cit.,

(61) En cuanto a este tema la crítica afirmaba: “*La cabeza del insigne Rodin es un dibujo vigoroso y con mucho carácter. Del poeta J. R. Jiménez hay otra cabeza, a mi juicio, la mejor de la serie expuesta; bien modelada y demostrando gran dominio de la línea*”. Perdreau, “Exposición Vázquez Díaz”, op. cit.,

(62) Navarro Larriba, op. cit.,

(63) Correa Calderón, op. cit.,

(64) En esta entrevista Vázquez Díaz exponía: *"Quiero instalarme en Madrid y pienso hacer una Exposición general de mis pinturas, que no son conocidas en Madrid, si es posible, para fines de año.*

- ¿Qué concepto tiene de la pintura?

- Que es un arte muy difícil y maravilloso y que no es comprendido por todos los críticos.

-¿Cuáles son sus normas estéticas?

- Quiero hacer una obra que interese, sin que sea necesario confesar que se ha hecho con sinceridad. Pretendo dar la mayor cantidad de emoción y belleza. Esto es lo que persigo y quisiera conseguir. Quiero desarrollar mi personalidad y conservarla, sin dejarme influir de lo que han hecho los demás artistas. Tengo afán de buscar siempre, sediento del más allá, enemigo de repetirse. Este espíritu mío, un poco inquieto, se rebela de hacer siempre lo mismo, como una cosa aprendida, que se repite al pie de la letra.

No. Ya lo dijo el divino D'Annunzio:

Rinovarse o morir.

-¿Cuáles son sus maestros espirituales?

-En arte, los maestros que más interesan son los primitivos.

-¿Qué opina de los pintores clásicos?

-Los pintores clásicos llegaron a un alto grado de perfección y de savoir faire. Fueron maestros del arte de pintar, que dominaron la técnica y que dejaron obras perfectísimas. Mi predilección, entre ellos, está en el Greco y Goya, además de los venecianos. Aquellos fueron un tanto desiguales, cualidad de casi todos los genios.

-¿Qué piensa sobre grandes pintores contemporáneos?

-Después de los primitivos, los pintores que más me interesan son los modernos, entendiendo por modernos los impresionistas franceses y sus continuadores. Estos hacen belleza plástica, no vuelven la cabeza atrás y conserva cada uno su personalidad aparte, cualidades que les hacen más raros e interesantes.

-¿Y de los españoles actuales?

-Hay en España iniciada una renovación que dará, sin duda, un arte nuevo. Tardará mucho en florecer, quizá, pero creo en ello". Correa Calderón, op. cit.,

(65) La asistencia de Barradas a la muestra de Vázquez Díaz lo atestigua la fotografía que publicó el semanario *Mundo Gráfico*, el 19 de junio de 1918.

(66) Correa Calderón, op. cit.,

(67) Javier Pérez Segura ha estudiado las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos en su tesis doctoral *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Madrid, Universidad Complutense, 1997.

(68) José Francés, "La Exposición del Círculo de Bellas Artes", *El Año Artístico*, Madrid, junio de 1918.

(69) *Ibid.*,

(70) J. Blanco Coris, "XIII Exposición de Bellas Artes", *Heraldo de Madrid*, 15-9-1918.

(71) *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Banco Bilbao, Madrid, mayo-junio 1982, p. 127.

(72) Angel Benito, op. cit. p. 134.

(73) Ibid.,

(74) Ibid., p.138.

(75) Javier González de Durana, “La invención de la pintura vasca”, *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, Madrid-Bilbao 1993-1994, p.402.

(76) Juan de la Encina, *El Pueblo Vasco*, 20-9-1919 y la revista *España*, en Javier González de Durana, “La invención de la pintura vasca”, *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, Madrid-Bilbao 1993-1994, p. 402.

(77) Así lo afirmaba Miguel Gaztambide “Pocas novedades ofrece nuestro Bilbao en la entrada del año 20. Pasado, en gran parte, aquel delirio bursátil con que se distinguieron los meses del 19, las tertulias ofrecen menores peligros a los no iniciados en los secretos de la Gran Sinagoga, y para quienes el constante conversar sobre temas más misteriosos que la Cabala y el Talmud tenía ya un tanto amoscados. Los comentarios sobre las exposiciones de Pintura, las conferencias más o menos culturales, los conciertos de la Filarmonica y tal que otro discreto político, pueden volver a ser planeados, haciendo de nuestras conversaciones algo no exclusivamente usurario que, sin duda alguna, las ennoblece... Claro está que todo, a fin de mes, cedió en interés ante las elecciones municipales, que no hay afanes culturales, ni nada que se le parezca, capaces de contrarrestar las sabrosidades de un chismorreó electoral, sobre todo en determinados círculos”, en “La vida en Bilbao”, *Hermes*, Bilbao, enero de 1920.

(78) Ph, "Una Exposición", *El Noticiero Bilbaino*, Bilbao, 12-3-1920 y en *El Liberal* de Bilbao, 7-3-1920 y 12-3-1920.

(79) J. Barrio y Bravo, "Apostillas a una Exposición -Vázquez Díaz-", *El Liberal*, Bilbao, 13-3-1920.

(80) Paul y Almarsa, "El arte de Vázquez Díaz", *El Figaro*, Madrid, 31-3-1920.

(81) Joaquín de Zuazagoitia, "En Majestic Hall. Vázquez Díaz", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 17-3-1920.

(82) Angel Benito, op. cit., p.134.

(83) C. del L., "La Exposición de Vázquez Díaz", *Hermes*, Bilbao, marzo de 1920.

(84) El crítico de arte Juan Izquierdo afirmaba: "Nos encontramos, pues... uno de los nombres que saborean el privilegio extraño de la aprobación de los iniciados... No sería descaminado hablar de Vázquez Díaz como del proceso romanticista francés. El sacrificio, la esperanza, la efusión, el reposo, las contemplaciones sencillas de las cosas, adquieren por él ese todo de exaltación, de alegoría, de solemnidad, que fuerzan a conmoverse con 'el más allá', alto y estable, luciente y reparador... notemos en sus aguas-fuertes novísimo 'cezzannismo', al igual de la morbidez y agilidad 'manetiana' en los dibujos. O sea que, para nuestras impresiones, un acendrado impresionismo ha dado la mano a este potente artista, como la voz el romanticismo galo, y que él ha llevado a fundir en la visual distinta de su espíritu", en "Vázquez Díaz", *La Tarde*, Bilbao, 18-3-1920.

(85) Relacionado con este asunto Rafael Sánchez Mazas apinaba: *“Pues la evolución del pintor se acuerda con esta histórica evolución de toda la pintura. Cada vez va haciendo de la materia cosa más ingravida, más invadida de luz, más fina y más aérea sin que las virtudes constructivas se resientan. Ha habido un peligro en esto de la fineza de materia y la firmeza de construcción. Y ha habido pintores que cuanto más fina de luz y de color era su pintura, tanto menos era fuerte y construida. Y al revés. Cuanto más fuerte y construida más pesada y oscura. Vázquez Díaz ha sabido ser cuanto más fino y luminoso, más fuerte y más sabiamente constructor. En él se ha dado por una rara coincidencia, el progreso de la razón con la intuición pictórica. Las divisiones de sabios e intuitivos dibujantes y coloristas no han existido para él...”*

Hay en estos retratos pintada la bondad y un poco del enigma de las criaturas femeninas de Ibsen. Así creo que ha pintado Vázquez Díaz dos retratos de una dama danesa...”, en “Notas a la Exposición Vázquez Díaz”, *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 18-3-1920.

(86) Paul y Almarosa, “El arte de Vázquez Díaz”, op. cit.,

(87) Eva Aggerholm llega a España, tras pasar una larga estancia en París, con su esposo Vázquez Díaz. Sus orígenes daneses y su formación en el taller francés de Emilio Antonio Bourdelle crean un arte que para muchos críticos de la época fue calificado *“de notas íntimas, finas, de ilusionada exaltación luminosa, de un misterio accesible y fresco como el de las grutas de donde el agua y la luz se citan con la complicidad del silencio... Todo esto se dice para fijar la formación espiritual y técnica”* (Silvio Lago, “Eva Aggerholm”, *La Esfera*, Madrid, 7-5-1921.). Junto a su esposo expone en el Palacio de Bibliotecas y Museos y al igual que éste, Juan Ramón Jiménez le dedica una parte del prólogo, donde se la considera como una *“marinera de la escultura”* (José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”, *El Año Artístico*, Madrid, abril 1921). Desde su

llegada a Madrid, comenzó numerosos trabajos, entre ellos *El monumento a los padres*, *Cabeza en bronce de Rafaelita*, *Dolor*, *Cleopatra*, *Pureza* y *Magdalena*, obras que probablemente estuvieron en la exhibición del Palacio de Bibliotecas y Museos. De todas ellas podemos identificar dos a través de las fotografías de prensa: *El ángel del dolor* y *Monumento a los padres* (José Francés, “Arte y Artistas”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 4-5-1921). Esta última fue presentada también en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920.

(88) José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1921.

(89) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-8-1917.

(90) Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Calleja, 1917.

(91) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-1-1918.

(92) Francisco Alcántara, “Exposición Vázquez Díaz; El Palacio de Bibliotecas y Museos”, *El Sol*, Madrid, 26-3-1921.

(93) José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”,
op. cit.,

(94) Ibid.,

(95) Eugenio Carmona, “Itinerarios del Arte Nuevo 1910-1936”, *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1993, p. 17.

(96) José Francés, “La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”,
op. cit.,

(97) Ibid.,

(98) Vid., Capítulo XIII.4 Pertinencia de una plástica ultraísta.

(99) Javier Pérez Segura ha estudiado las actividades de la Sociedad de Artistas Ibéricos
en su tesis doctoral, op. cit.,

(100) Gabriel García Maroto, “Color y Ritmo”, *Índice*, Madrid, núm 1, julio de 1921,
p. 13.

(101) Francisco Alcántara, “Exposición Vázquez Díaz; El Palacio de Bibliotecas y
Museos”, op. cit.,

(102) E.G.Khiel, "Exposición Vázquez Díaz y Eva Aggerholm", *El Liberal*, Madrid, 8-4-1921.

(103) Angel Benito, op cit., p. 139.

(104) E.G.Khiel, op. cit.

(105) *Ibíd.*,

(106) Juan de la Encina, "El Arte Moderno", *La Voz*, Madrid, 30-3-1921.

(107) Juan de la Encina. "El Arte Moderno", *La Voz*, Madrid, 4-4-1921.

(108) C. Arbò, "Xerrameques artistiques", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 30-12-1921.

XII. JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA Y LA RECEPCIÓN DE SU ARTE EN MADRID

Solana ocupa una situación muy especial dentro del ambiente artístico madrileño de estos años (1909-1922), siempre como el solitario creador, sin escuela y casi sin formación académica, de ahí su difícil emplazamiento; siguiendo las palabras de Valeriano Bozal, quien le sitúa “al margen” (1) de este entorno cultural, hemos querido dedicarle un pequeño apartado en el que se intentará analizar la recepción crítica de sus actuaciones en la capital, sobre todo, en lo referente a las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1915 y 1917.

Madrileño de nacimiento (2), en 1900 ingresaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y cuatro años más tarde - con tan sólo 18 - exhibía sus primeras obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes; el resultado no fue el esperado y su envío compartió el destino del de otros futuros maestros del arte español del s.XX, como Juan Gris o Sorolla: la marginación en la llamada Sala del Crimen. Pese a que ni ésta ni sus siguientes actuaciones en la capital - Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 y en la muestra del Círculo de Bellas Artes en 1907 - consiguen el fin deseado, sí hallan eco en la crítica especializada, que comienza a ocuparse del artista, en general con más tendencia a la consideración negativa. Entre 1909 y 1917 reside en Santander, en la vivienda que la familia poseía en dicha provincia, desde donde enviará sus cuadros para el certamen nacional de 1915, en el que presenta dos obras *Los caídos* y *Adoración a las cabezas de los mártires San Emeterio y San Celedonio*, la primera de las cuales levanta un gran revuelo entre el público y el Jurado, episodio que describe Margarita Nelken (3), por lo escabroso del tema: el interior de un prostíbulo en el que después de la orgía,

entre los rostros sin vida, sobresale, a la derecha en primer plano, la figura de un travestido.

Las imágenes de Solana presenta el más dramático y puro reflejo de la situación del momento, o de la parte marginal de ella, a diferencia, como señala Bozal (4), de los casticistas y regionalistas del 98 que defienden la visión de una España típica, folklórica y una soñada recuperación del mito de la Edad de Oro que, en sus aspectos de pureza e ingenuidad, encarnaba el mundo rural ante los ojos de los habitantes de la ciudad. A este respecto, Juan de la Encina sugería el por qué de la escasa recepción del arte de Solana entre los estamentos de las artes plásticas madrileñas:

“... siente predilección por lo bajo y repugnante; es pintor de la canalla y el vicio ínfimo. Sus lienzos podrían ser ilustración de algunas páginas acres de Baroja y Pérez de Ayala. Nosotros no conocemos en el arte español contemporáneo obra de más intensa aspereza que este lienzo terrible, ‘Los caídos’, como no sea la ‘Celestina’, de Zuloaga, o alguna de las mendigas o mozas de partido que pintara el malogrado Nonell. Por su fuerza y colorido nos recuerda a Goya - al Goya de las pinturas negras -. Pero cuando D. Francisco descendía a los círculos de los bajos fondos sociales, lo hacía en satírico de gran fantasía, y este Solana es un naturalista que apura el principio de la impasibilidad. Por eso quizá encalabrina nuestros nervios, y nos hace le abandonemos con tristeza sin encanto y vehemente deseo de limpiar nuestros ojos en espectáculo más puro” (5).

Esta prolongada incomunicación con parte de la crítica madrileña cambiaría en la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1917, que coincide precisamente con su regreso definitivo a Madrid y que inicia lo que algunos historiadores han llamado su periodo de plenitud, que ya recibiría un cierto reconocimiento crítico. En esta muestra,

Solana hacía partícipe a la crítica y al público estableciendo una reflexión con dos cuadros *La procesión de los escapularios* - por la que recibe medalla de tercera clase - y *Procesión de Semana Santa*. Pese que, como afirma García Mercadal, "*Gutiérrez Solana busca sus asuntos en los tenebrosos cuadros... aterrarnos con sus lienzos antipáticos, reflejo siniestro de ceremonias alumbradas por la superstición y enlazadas entre sí por el hilo del fanatismo*" (6), la verdad es que la nueva coyuntura, que será más favorable para el pintor madrileño con el paso de los años, puede deberse a otros factores, como la posibilidad de que en su obra se creyera ver la actualización, en versión siglo XX, de la pintura de asunto; consecuencia de esto, también su arte se aceptaría como dique de contención ante la crecida de las aguas vanguardistas, que en ese año 1917 ya contaban con varios episodios. Por último, y en el nivel de la experimentación formal, lo que Solana proponía hallaba algunos puntos de coincidencia tanto respecto a la tradición del siglo anterior como a la formulación del nuevo mapa de las figuraciones europeas, del llamado "retorno al orden".

Sus asuntos fueron identificados con los repertorios de la llamada "España negra", que ahondaba en rasgos populares y realistas a la vez que expresivos como reflejo de algunas tradiciones de la Península, si bien en nuestros días se tiende a separar los caminos intelectuales de Solana y de la generación del 98. En el primer cuarto de siglo, sin embargo, Francisco Alcántara podía apuntar en aquella otra dirección:

"Sí, existe una España negra; la España supersticiosa, la de los cultos patibularios, en arma de tristeza, de odio y de miedo a la luz, a las ideas luminosas y a los sentimientos expansivos, la que al través de nuestras ridículas revoluciones y estériles guerras civiles se mantiene firme y plantea de nuevo la cuestión; o ella, o la España liberal, moderna. Solana es un pintor de la España negra. Su pintura es profundamente expresiva, tiene algo de lo aterrador del mal que pinta" (7).

En los años veinte, Solana jugará un importante papel convirtiéndose en fuente de inspiración para algunos artistas de las generaciones más jóvenes. En 1920 publica un nuevo libro, *La España Negra*, y cuelga en una de las paredes del café de Pombo un retrato colectivo en homenaje a su gran amigo Ramón Gómez de la Serna y a los intelectuales que, como José Bergamín o Manuel Abril, estaban llamados a protagonizar algunos episodios sobresalientes de la cultura española en las décadas siguientes.



Solana, *La tertulia del café de Pombo* (1920)
(Óleo sobre lienzo, 172 x 214 cm.), MNCARS, Madrid

En 1921 se presenta al II Salón de Otoño, por el que recibiría una crítica en forma de caricatura por su obra *Las coristas* en la que se podía leer: “Nos coloca Solana unas coristas, que da miedo pensar en la conquista” (8)



Solana, *Las coristas* (c.1915)
Óleo sobre cartón, 65 x 80 cm.
MNCARS, Madrid



Caricatura de *Las coristas*
(*Gaceta de Bellas Artes*, Madrid,
1-10-1921)

En 1925, la recién nacida Sociedad de Artistas Ibéricos le consagrará con motivo de su primera Exposición, viendo en él al prototipo de artista que lucha, convencido, contra la crítica más tradicional y académica. Dos años después será otro de los promotores de "Ibéricos", Gabriel García Maroto quien, en *La nueva España* 1930, resume utópicamente la vida artística española y encuentra un hueco para la figura de Solana, al que sitúa junto a artistas del momento, como Barradas o Bores:

"Todo en este Museo de Madrid; toda la pintura que albergan estas cuatro salas, en más o en menos, aspira y cumple la razón central del arte plástico, es decir, no necesita, para precisar sin ahogos la plenitud de su naturaleza, sino de unas determinadas, concretas realidades de las que partir el cumplimiento esencial de sus fines vitales. El mismo Solana, a pesar de sus truculencias, de las literarias representaciones, de sus realismos agresivos, no sigue, en ignorancia de él, sino ambiciones de naturaleza estrictamente plástica, y sus pinturas, desprovistas de la ornamentación que las decora, enseñarán su estructuración pura, su materia noble, ese fondo esencial, insobornable, que no han podido deshacer las pintorescas vestiduras.

Doce pintores han rehecho Madrid, lo han transmutado, lo ofrecen nuevamente en estas cuatro salas... Y con Solana, y con Barradas, Bores, Maroto..., hasta doce artistas. Nada más; hasta este momento, los precisos" (9).

XII.1. NOTAS

(1) Valeriano Bozal, *Pintura y escultura española del s. XX (1900-1939)*, Summa Artis, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.535

(2) Vid., Luis Alonso Fernández, *J. Solana*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1985; *Solana*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992; *José Solana (1886-1947)*, Fundación La Caixa, Barcelona, y Fundación Marcelino Botí, Santander, 1997-1998.

(3) Margarita Nelken, *Glosario (Obras y Artistas)*, Madrid, Librería 'Fernando F', 1917

(4) Valeriano Bozal, op. cit.,

(5) Juan de la Encina, "La Exposición de Bellas Artes", *España*, Madrid, 28-5-1915.

(6) J. García Mercadal, "Crónicas de la Exposición", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-6-1917.

(7) Francisco Alcántara, "Apertura de la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 29-5-1917.

(8) Anónimo, *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, 1-10-1921.

(9) Gabriel García Maroto, *La nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Biblos, p.158-160.

XIII. CRISTALIZACIÓN DEL PRIMER PROYECTO COLECTIVO: EL ULTRAÍSMO

XIII.1. EL ULTRAÍSMO DE RAFAEL CANSINOS ASSÉNS (1883-1964)

Desde un punto de vista historiográfico el estudio del movimiento ultraísta supone la recuperación de un periodo que comprende en sus orígenes un ámbito literario y que, poco después, se encontrará anclado en las artes plásticas españolas de las década de los veinte. El estado de la cuestión parte de los años sesenta con el libro de Gloria Videla (1) convertido, hoy en día, en un clásico sobre el ultraísmo, al que seguirán los análisis de José María Barrera (2), Germán Gullón (3), José Luis Bernal (4) y Francisco Javier Díez de Revenga (5) en el terreno literario, mientras que en el ámbito artístico hemos de señalar como pioneros los primeros trabajos de Jaime Brihuela (6), Eugenio Carmona (7) y, recientemente, el publicado por Juan Manuel Bonet (8).

Todos ellos parten del mismo hilo conductor, el de Gloria Videla, sobre todo en lo que se refiere a los orígenes del movimiento en Madrid. Nuestro estudio pretende hacer alguna aportación más, intentando desglosar cuáles fueron los primeros pasos del movimiento, encarnados en su progenitor, Rafael Cansinos Assens, precisando algunos datos cronológicos e intentando determinar hasta qué punto el ultraísmo, como movimiento y como término, ocupa un lugar en el desarrollo de las artes plásticas españolas.

El ultraísmo, como una de las nuevas conquistas literarias españolas del s. XX, arraigó en la lírica del romanticismo del s. XIX, conoció el modernismo, se desarrolló en los años previos a la Gran Guerra, se difundió tras ésta y se extinguió a principios de la

década de los años veinte. De todos los condicionantes que gravitan alrededor del ultraísmo destacaremos uno en concreto, el de sus orígenes o, lo que es lo mismo, su introducción y expansión en la prensa madrileña a través de Rafael Cansinos Asséns. Para ello hay que trasladarse a las primeras décadas del s. XX, cuando el panorama de la literatura europea vivía momentos de verdadero cambio. Abolido el modernismo post-rubeniano gracias al dominio de corrientes irracionalistas e individualistas, los poetas más decididos lanzan sus versos con la intención de construir un arte nuevo. Sobre los cimientos de los “calligrammes” de Apollinaire, las composiciones creacionistas de Pierre Reverdy y Vicente Huidobro o las manifestaciones dadá en el Cabaret Voltaire de Zurich dirigidas por Tristan Tzara, los ultraístas encuentran un nuevo valor poético en una época en la que proliferan manifiestos, conferencias, actos propagandísticos, movimientos artísticos - entre ellos los más tumultuosos, el cubismo y el futurismo - páginas artísticas y literarias en decenas de revistas: *L'Ile sonnante*, *Écrits Français*, *Le Divan*, *Nord-Sud*, *Sic*, *Soi-même*, *Horizons*, *Les Marges*, *Soirées de Paris*, *Egoistic*, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Das neue Pathos*, *Die Revolution*, *Leonardo*, *La Voce*, *Lacerba*...(9).

Así nos encontramos desde los comienzos a Rafael Cansinos Assens quien, a pesar de la formación en la lírica del modernismo, empieza a realizar en los apartados de “Bibliografía” y “La Semana Literaria” en el diario *La Correspondencia de España* un extenso recorrido sobre la actualidad literaria, sobre todo española, con artículos que abordan las creaciones de Antonio Guardialo, José Mas, Luis Astrana Marín, José San Germán, Arturo Mori, Julio Casares, Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Antonio Machado, Alberto A. Cienfuegos, Germinio Medinaveitia, Pedro Emundo, Andrés

González Ruano, Enrique Mesa, Martínez Sierra, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, Luis G. Urbina, o Vicente Huidobro, etc. En mayo de 1917 se produce un cambio significativo que comienza incluso en el nombre de su sección literaria, desde entonces llamada “Ritmos y Matices” y, a veces, “Instantes líricos” desde donde continúa ocupándose de poetas como D’Annunzio, Rubén Darío, Antonio de Hoyos, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Blasco Ibañez, Ramón Menéndez Pidal, Fernando López Marín, Rufino Blanco-Fombona, A. Vidal y Planas, Manuel Machado, Antonio Rey Soto, Alvaro Armando Vasseur, Julio Herrera Reissig, G. Zaldumbide, etc.

Será en 1918 y tras la publicación de sus tomos de crítica *La nueva Literatura* en diciembre (1917), cuando comience a lanzar en sus artículos de prensa diaria su idea sobre un nuevo ismo literario español, al que llamará ultraísmo. De esta manera, si hasta ahora habíamos tomado como punto de partida de este movimiento la referencia de Gloria Videla, la entrevista no fechada que Xavier Bóveda realizó a Cansinos Asséns en el Café Colonial para el diario *El Parlamentario* (el 27 de noviembre de 1918) podemos apuntar, ahora, una cronología mucho más temprana, los inicios del año 1918. De hecho, es curioso destacar que este movimiento designado con la palabra “Ultra” en su primer manifiesto, ya fue denominado en sus orígenes como “ultraísmo”, lo que nos aproxima a esa batalla terminológica entre lo ultramoderno, ultrarromántico, etc. de esos años (10). La definición pública, como ya se ha dicho, por parte de la gran mayoría de la crítica artística madrileña a los primeros hitos de vanguardia fue la de ultramoderno, que comprende básicamente los primeros ismos europeos: fauvismo, futurismo y cubismo. Se establece, así, una de las primeras conexiones entre ultramoderno y ultraísmo. Los dos

pretendieron ir más allá de lo establecido pero el término ultramoderno había nacido antes que el ultraismo por lo que no es de extrañar que la denominación “Ultra” fuera trasladada al movimiento literario con un sentido de modernidad al que le añadieron la partícula “ismo” como designación de todas aquellas tendencias, sin excepción, que tuvieran cabida en el movimiento, en tanto en cuanto arte nuevo. En paralelo aparecen otros vocablos ya mencionados en este trabajo con la palabra ultra, los más llamativos corresponden a dos movimientos ya pasados en los que se observa un carácter superador: ultrarromántico y ultramodernismo.

Volviendo al término ultraísmo, Cansinos lo mostraba en uno de sus primeros artículos, en enero de 1918, cuando hacía mención del poeta madrileño Mauricio Bacarisse, con motivo de la publicación de su primer libro, *El Esfuerzo*:

“...Cuyo nombre suscita ya discusiones apasionadas en nuestros cenáculos literarios heterodoxos. Discusiones apasionadas y fructuosas; porque en ellas el nuevo libro sirve de divino pretexto para una alta contrastación de valores y para el enunciado de las más nuevas y atrevidas teorías estéticas. En el nombre de Mauricio Bacarisse hallan, al fin, su vinculación oportuna esas libres tendencias titánicas que, con los nombres de barroquismo, ultraísmo y futurismo, han ido escalando sórdidamente desde 1907 el parnaso de belleza erigido por el romanticismo exaltado de los novecentistas” (11).

A pesar de la portada modernista - realizada por Enrique Ochoa - con la que se presentó el libro de poemas de Bacarisse éste posee, según Juan Manuel Bonet, *“alguna interesante composición suburbial y prosaista”* (12) que Cansinos Asséns denominó, curiosamente, como “lo barroco”. Sus primeros trabajos en *El Liberal*, *El Imparcial*, *El cancionero poético* de *El Heraldo*, *La Ilustración*, *La Ofrenda de España a Rubén*

Dario y ,ahora, en ese reciente libro concedían, según Cansinos “la ocasión oportuna para hablar de las últimas tendencias literarias que cristalizan en esta palabra - barroquismo -. Porque el ultraísmo, el dinamismo, toda esa inquietud lírica e idelógica, fructifica en arte bajo la forma de las *pomas barrocas*” (13). Sin embargo, detengámonos en el concepto de “barroquismo” y en lo que consideró Cansinos como tal:

“En arquitectura, la palabra barroco tiene un sentido conocido y preciso. En literatura, sólo por metáforas podemos hablar de él. La raíz de lo barroco podría encontrarse en esa inquietud demasiado viva y hervorosa que no puede ser contenida en las líneas armónicas de los patrones canónicos. Un gesto de atlántico esfuerzo retuerce las líneas y las masas de su aspiración a la forma estética. Es algo trepidante, plural y hasta caótico, excesivamente inquieto para cuajar en formas de absoluta belleza. Desde sus más remotas manifestaciones, lo barroco se nos aparece como un anhelo de gracias plurales, heterodoxo con respecto a los cánones estéticos expresado en los Partenones de las retóricas occidentales, y en los extáticos parnasos helénicos. Es la belleza en movimiento, aventurada y contraída en escorzos de esfuerzos” (14).

De ello se desprende que todo aquello con poder de originalidad, rebeldía e innovación puede denominarse barroco y a su vez, por estas características, englobarse bajo las formas del ultraísmo. Sin embargo, mucho antes que Mauricio Bacarisse, debemos considerar a otro de los precursores de este movimiento literario, Ramón Gómez de la Serna (15), a quien Cansinos Asséns dedicó varios de sus artículos para explicar parte de la tipografía del ultraísmo. La greguería como base experimental de las primeras imágenes de los ultraístas destacará por su culto a la imagen en sus juegos de palabras que “*proclama la fórmula de un arte por el arte, aún más desinteresada y libre que el novecentista... adquiere un ultraísmo insospechado, se sale de la literatura, rebasa el molde de la forma escrita para acogerse a las artes más representativas, a la mímica, a la pintura escenográfica*” (16).

Pero la interpretación de la greguería se mantiene dentro de los límites de la caricatura moderna aplicada a la literatura; el propio Ramón la formuló como humorismo + metáfora = greguería. Se trata de una caricatura, en palabras de Cansinos Asséns, *“moderna, fina, nerviosa, breve, de una intensidad gráfica. Esta greguería podría cambiar sus trazos literarios por los del dibujo, sin perder nada de su intención ni de su sustancia; se encontraría entonces transportada a su verdadero terreno”* (17), de modo que la simplificación y la síntesis de sus líneas, de sus múltiples rasgos de la greguería *“recorre toda la órbita del arte gráfico moderno, desde la silueta hasta la historieta, deteniéndose un instante en el lienzo decorativo a lo Anglada y lo Beltrán hasta sugerir la idea de los modernos muñecos de trapo y aun de las figuras cortadas en el papel...”* (18). Estas serían las primeras valoraciones de Cansinos respecto al arte ramoniano, más tarde el propio Ramón realizaría algunas incursiones en revistas ultraístas como *Grecia*, *Ultra* o *Tableros* bajo el título de “Ramonismo”.

Este seguimiento a Cansinos Asséns por la prensa escrita madrileña nos muestra la aparición del ultraísmo con antelación a su primer manifiesto en enero de 1919, y la formación de un grupo de jóvenes que ya actúan en las tertulias. En marzo de 1918, Cansinos se detiene en la hoja literaria del diario *El Sol* escrita por el comentarista Enrique Díez-Canedo, a propósito de una mención que realiza sobre la explicación de la frase “no es todavía el 98”, y dedica un extenso artículo a toda aquella literatura que después del modernismo literario y del nacimiento en España de la llamada generación del 98, que tras la pérdida de las últimas colonias españolas en América, se plantea recuperar una nueva conciencia ideológica y social, y generaciones que han buscado y buscan una estética del arte nuevo *“que se ha formado, que ha nacido al menos, en franco divorcio con todo lo antiguo, aunque luego, y más hábilmente que sus adversarios, haya sabido hacer su nudo con todos los preciosos hilos clásicos; una literatura que ya tiene sus figuras paternas y su*

filiación de discípulos y sus obras maestras y sus comentadores e intérpretes. Y esta literatura aún está excluida casi absolutamente de nuestra Academia y aún se la quiere retener con una revuelta juvenil lejos de los pórticos que decoran los hermes... Pero entre nosotros aún esta literatura queda ignorada de las musas oficiales y condenada a consumir su ardor en las tertulias independientes o en los nobles y dignos emparedamientos verticales” (19). Con estas palabras, Cansinos anuncia una generación de jóvenes que ya actúan, cuyas propuestas innovaciones llegarán algún día a ocupar los puestos de los académicos y que se encuentran ahora bajo el de una bohemia que en el siglo anterior había estado protagonizada por la literatura romántica y el poeta automarginado (20).

Sin embargo, la declaración más trascendental sobre la presencia del ultraísmo en la Península la realizó el escritor en su sección de “Perspectivas” que comenzó justo dos meses antes de la publicación del manifiesto ultraísta; desde allí, en seis extensos artículos clasificó, organizó, caracterizó y denominó a esta nueva tendencia literaria. Partiendo de uno de los últimos números de la revista francesa *Les Marges*, en la que se publicaba un artículo sobre la influencia o no de la Gran Guerra en la literatura, escrito por el suizo Paul Deschmann, Cansinos reconoce que el conflicto bélico no ha conseguido crear nuevas modalidades literarias porque las que existían antes eran tan jóvenes y recientes que no llegaron a asentarse ni a concretarse en un movimiento específico y que, por lo tanto, tan sólo se puede hablar de ellas como escuelas aisladas. Acabada la guerra, una de las grandes incógnitas que más llamaron la atención a los escritores fue el futuro desarrollo de la literatura, opinión que compartía el ensayista uruguayo José Enrique Rodó, uno de los representantes más importantes de la intelectualidad hispanoamericana (21).

Por su parte, Cansinos hacía una llamada a la unión de aquellos modelos literarios nacidos al socaire de la nueva pintura - fauvismo, cubismo, futurismo... - y de la nueva música - el gran escándalo del *Segundo Libro* de Debussy y *Sacre du printemps* de Stravinski, ambos en 1913 - para que se le dotara de un nombre capaz de albergarlos en un sólo movimiento llamado “arte nuevo”: “... no sería justo designar con el nombre de cubismo, ni con ningún otro nombre parcial, un anhelo de arte tan plural y diverso. Hemos de llamarle simplemente el arte nuevo o aceptar la denominación epónima de cada una de sus escuelas. Lo único cierto es que estamos en presencia de un arte nuevo aún no cuajado definitivamente, por eso mismo más importante...” (22).

Por su parte, los únicos que podían llevar adelante el estandarte del “arte nuevo” serían los jóvenes, a los que sitúa bajo “una perspectiva nueva”, siendo éste, precisamente, el título de los artículos en los que define el ultraísmo (23). Sin embargo, en España esa juventud, ¿por quiénes estaba representada? Para Cansinos Asséns era evidente que esta oleada de juventud se encontraba en las revistas literarias; de hecho las primeras revistas preultraístas fueron *Los Quijotes*, fundada a primeros del año 1915 por Emilio Linera, donde el propio Cansinos publicó sus traducciones de Reverdy, Huidobro, Robert Allard y Apollinaire de las que hablaba en el texto anterior; *Cervantes*, nacida en 1916 por Francisco Villaespesa y otros escritores y *Grecia*, que aparece en octubre de 1918 en Sevilla coincidiendo con la desaparición de *Los Quijotes*. En todas ellas se encuentran los nombres de muchos de los que luego serán ultraístas: Juan González Olmedilla, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre, Lucía Sánchez Saornil (cuyo seudónimo era Luciano de San-Saor), Rogelio Buendía, Eliodoro Puche, Correa-Calderón, Pedro Garfías, César A. Comet, Xavier Bóveda, José Rivas Panedas y otros. Sin duda alguna, de estas tres revistas *Grecia* va a tomar un cariz especial; inspirada y

ornamentada bajo caracteres modernistas de elementos griegos y versos rubenianos, fue fundada por Isaac del Vando Villar (12-10-1918), teniendo como jefe de redacción a Adriano del Valle y como colaboradores a José María Izquierdo, Romero Martínez, Rogelio Buendía, Salvador Valverde, Claudio Marian, Xavier Bóveda, Amado Nervo, Pedro Garfias, Primitivo R. Sanjurjo, César A. Comet, Luis Mosquera, Correa Calderón y otros (24).

De tal manera, nos encontramos con la primera oleada preultraísta que tendrá su concreción más temprana en el manifiesto ultra de enero de 1919; pero antes de detenernos en fechas y nombres continuemos con el siguiente artículo que publica Cansinos Asséns en *La Correspondencia de España*, bajo el título “La nueva lírica: sus características”. Siguiendo los argumentos del escritor, el nuevo arte había “nacido de la contemplación apasionada de los primeros aeroplanos que empezaron a volar, del asombro sagrado de las nuevas fuerzas que se brindaban, inciertas aún, a la antigua avidez del hombre. Esa ambición de nuevas dimensiones y de nuevos sentidos que por la misma época se manifiesta en la música y la pintura...” (25).

Asimismo se justificaría - según Cansinos - la existencia de diferentes escuelas y su falta de integridad en un movimiento concreto, si bien la modernidad y el rechazo a lo viejo, como Vicente Huidobro había oficiado en sus conferencias parisinas, lo conceptúan como un “retorno a lo clásico” (26). Este sería, para Cansinos, tan sólo uno de los primeros aspectos de la nueva lírica, el creacionismo. Otro sería el simultaneísmo, los elementos humoristas, como Klingsor y Frick; otros, por el nombre de sus obras, los “circenses” como Ramón Gómez de la Serna; los impresionistas, representados por P. Reverdy... La reacción contra el antimodernismo que había lanzado a la poesía vanguardista en busca de nuevos caminos tenía sus orígenes en el s. XIX - en el

romanticismo, en Baudelaire, en Rimbaud y en Mallarmé, entre otros -. El ultraísmo de alguna manera permaneció atado a ello, por eso es extraño que el propio Cansinos admita la paternidad de una nueva lírica a estos orígenes. El nuevo arte, dirá Cansinos, se *"halla dividido en tantas escuelas rivales y hostiles, que mutuamente se envían el anatema desde sus cenáculos y desde las columnas de sus revistas - esas revistas que se llaman Nord-Sud, Soi-même, etc. Pero si difícil es señalarle cánones, más difícil aún sería negarle su originalidad. La nueva lírica, aunque anunciada por algunas anticipaciones dispersas - así Mallarmé y Whitman pueden señalarse entre sus padres remotos - se desprende de la nébula romántica como una jubilosa multiplicidad de anillos, nuevos y aun ardientes, que semejan aros funambulescos..."* (27).

Hemos hablado ya de Vicente Huidobro y de su creacionismo pero no hemos matizado que uno de los hechos más importantes para el desarrollo del ultraísmo fue el paso del poeta chileno por Madrid en el verano de 1918. Recordemos que esa sección de *Perspectivas* escrita por Cansinos se realiza a finales de 1918 coincidiendo con la estancia del poeta, quien había llegado en septiembre (28) procedente de París (29) y en cuya maleta viajaron, como recuerda Guillermo de Torre, *"los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas"* (30) y en su memoria las composiciones del creacionismo: *Horizon Carré*, impreso en 1917 con un dibujo de Juan Gris, algunas revistas de tendencias cubistas como *Nord-Sud*, en donde colaboraba, y la publicación de cuatro libros en Madrid durante este periodo - *Ecuatorial* y *Poemas Articos* en castellano, *Hallali* y *Tour Eiffel* en francés -, que constituirán la base de gran parte de las primeras creaciones ultraístas.

Sin embargo, su influencia sólo durará hasta que, a partir de 1919, surjan las primeras voces que proclamen las diferencias entre el creacionismo de Vicente Huidobro

y lo ultra (31). Como ejemplo, el artículo de Rivas Panedas titulado “Protesto en nombre de Ultra” en donde declina dicha calificación “... *el creacionismo es algo bien concreto, al menos una cosa muy concreta al lado de nuestro Ultra, que no nos cansaremos de repetir, que no es dogma ni un modo. El creacionismo sí...*” (32), en contestación a un artículo de José Iribarne publicado en *La Tarde* el 16 de mayo de 1919 y en agosto en la revista *Cervantes* bajo el título “La nueva estética. El ultraísmo en la literatura y en las artes plásticas”. Por este motivo, no es de extrañar que, en un principio, otra de las propuestas para el ultraísmo fuera la aceptación de la naturaleza como la que definía Vicente Huidobro en su libro *Horizon Carré* (1917): “*aceptación de cuanto existe, conformidad jovial y benévola con todo, apropiación de los elementos naturales para la magnificación del sujeto, exaltación de todas las energías y de todos los modos, para superar todos los ultras y dar mil continuaciones prodigiosas al gran prodigio de existir*” (33), para crear - prosigue Cansinos - “*un poema rico, jugoso, policromo, musical, fructificado en todos los planos de las demás artes, en el que un espíritu osado e inocente habrá reunido en una sola perspectiva lo simultáneo y lo sucesivo, mediante la vibración unánime de los cinco sentidos corpóreos y de otros que aún no tienen nombre*” (34).

De estas últimas palabras son tres las que hemos de destacar partiendo del carácter policromo que puede tener un poema, Cansinos otorga un valor especial a tres registros pictóricos: planitud, simultaneidad y vibración. No creemos que se trate de una simple coincidencia donde puedan verse reunidos tres “ismos” artísticos de vanguardia: el planismo de Celso Lagar, el simultaneísmo de los esposos Delaunay, Robert y Sonia, y el vibracionismo de Rafael Pérez Barradas. Los cuatro ocupan un lugar determinado en las artes plásticas madrileñas de finales de 1918, los cuatro están viviendo en la capital,

concretamente por estas fechas se está realizando una exposición planista en el Ateneo madrileño y los cuatro serán mencionados, posteriormente, en poemas ultraístas; incluso tres de ellos Barradas y los Delaunay, serán militantes del movimiento artístico ultraísta. Sin embargo, ahora, nos interesa detenernos en el simultaneísmo como aquella acción que trasladada a las artes plásticas se enfrenta con la necesidad de crear movimiento en las composiciones que ya los futuristas habían practicado y que de forma paralela en estos momentos se está practicando en España. El simultaneísmo se puede entrever en los artistas Delaunay, en las composiciones sincromistas de los pintores polacos, en las obras planistas de Celso Lagar, en las vibracionistas de Rafael Barradas o en algunas figuraciones cubofuturistas de Daniel Vázquez Díaz; todos ellos, a excepción de los Delaunay habían realizado alguna Exposición en Madrid por esas fechas y se conocían dentro de los círculos artísticos.

El simultaneísmo fue para Cansinos una de las principales características del nuevo movimiento, por su capacidad *“para dominar el tiempo y el espacio, condiciones de toda representación, y mostrar unidos lo sucesivo y lo simultáneo, como lo están en el plano de las evocaciones ideales, se manifiesta en esos poemas que Reverdy y Huidobro construyen a manera de cintas cinematográficas... Esta forma de poema, que constituye la suprema novedad lírica, constituye el grito fraterno con que responde la literatura a los esfuerzos que la pintura y la escultura modernas hacen por alcanzar el movimiento, ya logrado por la música y reflejado en un gran lienzo estático, cuya virtud dinámica latente sea susceptible de desarrollarse en todo momento, al lado de la virtud musical, que traza los surcos de un gran rollo horadado por la vibración numerosa”* (35).

Se trata de crear un poema infinito que produce simultaneidad como se podía ver en los poemas de P. Reverdy - “Les ardoises du toit” -, en los de Vicente Huidobro (en sus libros *Horizon Carré*, *Ecuatorial*, *Poemas Articos*, etc.) y que, gracias a la impresión de los diferentes caracteres gráficos, emula el dibujo (36). Tras esta última impresión sobre cómo debía ser un poema, Cansinos describe en otro artículo qué “transmutaciones” líricas propaga el nuevo arte. La post-guerra europea trajo las ansias de nuevos valores renovadores, purificadores y constructivos. Los nuevos poetas estaban llamados a ser modernos y por ello a expresar las transformaciones del espíritu mediante los cinco sentidos. Se trataba de hacer sentir la llegada de la modernidad por los cuatro costados y los ultraístas, como dice Gloria Videla, “*desearon ser también voceros de este mundo nuevo y buscaron para ello una nueva voz*” (37), una nueva voz basada, para Cansinos, en “*un gesto científico y moderno y nos sitúan fija e inquebrantablemente en la época de la electricidad, de la aviación y los grandes triunfos inverosímiles...*” (38). Sin embargo, esta “poesía mecánica”, denominada así por aquellos que no eran partidarios de esta nueva estructura poética, como el escritor Vidal y Planas, veían en ella irrealidad y falsedad (39).

Volviendo al artículo anterior de Cansinos, éste hacía referencia al quinto número de la revista literaria *Grecia*, en la que se publicaban los primeros poemas ultra que anunciaban, en palabras del escritor, “*su desviación del credo novecentista hacia la nueva lírica de que se habla en estas Perspectivas*” (40), perspectivas que, como estamos viendo, analizaban gran parte del origen de este nuevo movimiento. Pero antes de deshilar este proceso por entregas que Cansinos Asséns había escogido para introducir el

ultraísmo en Madrid debemos realizar un inciso y revisar la prensa diaria como reveladora de los nuevos acontecimientos que jalonan al movimiento.

En primer lugar, retrocediendo tan sólo un mes aproximadamente desde el último artículo de Cansinos publicado en *La Correspondencia de España*, el 27 de noviembre de 1918 tiene lugar la publicación en *El Parlamentario* de la famosa entrevista de Xavier Bóveda a Cansinos, hecho que queda suficientemente datado (41) e integrado en este estudio como dato inédito en el que se pretende ajustar al máximo los orígenes del ultraísmo en la prensa diaria que, hasta ahora se fijaba en el mes de diciembre. Dicha entrevista tenía un marcado carácter político, con tendencias aliadófilas, donde todos aquellos intelectuales encuestados respondían a las siguientes preguntas: “¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen...” o “¿Por qué es usted francófilo?”; los hombres más famosos del país declaraban públicamente sobre el estado actual de España, envuelta en un fuerte debate entre los que apoyaban a Alemania, los germanófilos, y aquellos que eran partidarios de Francia, los aliadófilos (42). Estos últimos superaban en número a los seguidores del Kaiser, y entre ellos podemos destacar los nombres más conocidos pertenecientes al mundo de la literatura, las artes o la política que durante medio año aproximadamente fueron entrevistados por Xavier Bóveda y, en ocasiones, por el ya mencionado Vidal y Planas. Entre los poetas y escritores sobresalen Juan Gonzalo Olmedilla, Julián Morales Ruiz, Eliodoro Puche, Eulalia Vicenti, Enrique López, Benito Pérez Galdós, Azorín, Colombine, Alberto Ghirardo, Ramón Gómez de la Serna, José Francés y Miguel de Unamuno entre otros; periodistas como Arturo Gómez Lobo, J. Carrillo, Mariano de

Cavia, Ramón Rubios...; artistas como Julio Romero de Torres, Gustavo de Maeztu, Daniel Vázquez Díaz... o políticos como Eduardo Barriobero y Herran, Alejandro Lerroux, etc.

La importancia del porvenir intelectual y político en España eran las principales preocupaciones. En el terreno intelectual podemos observar cómo los escritores auguraban la llegada de “algo nuevo”, el mejor ejemplo es el de Rafael Cansinos Asséns pero también el de Ramón Gómez de la Serna, quien exponía:

“En este nuevo terreno intelectual sí que van a ser permitidas las arbitrariedades, porque éstas acabarán con aquellas otras, hijas del rigor y del alma sombría... Yo evitaría, por lo tanto, esa sorpresa, si anunciase lo que nos debe sorprender.

Sólo se puede esperar algo de esa ingenuidad y esa candidez absurda que yo espero conservar día tras día, y que es lo que yo cultivo con cuidado más grande, porque es lo más delicado, ya que todo intenta quedarse en nosotros y quedarse con nosotros” (43).

En el terreno político, las miradas de los intelectuales estaban puestas en el exterior, en Francia. El desarrollo ideológico a partir del reinado de Alfonso XIII estaba marcado por dos graves conflictos, el “Desastre” de 1898, que había provocado una ola regeneracionista, y la Gran Guerra que, a pesar del desarrollo económico que causó, también protagonizó enfrentamiento entre dos bandos, aliadófilos y germanófilos. El apoyo que el Gobierno español daba a los alemanes era recibido por éstos con el torpedeamiento de barcos españoles y con espionaje al Gobierno, que provocaba la ira de la sociedad española. Tanto es así que muchos de los intelectuales, como José Francés, declaraban que pronto los políticos serían sustituidos por ellos mismos (44). Los políticos, por su parte, pedían la caída de la Monarquía por su incapacidad de gobernar.

Alejandro Lerroux, fundador del partido radical, demandaba una República formada sobre nuevos modelos y afianzada en aquellas masas menos favorecidas por la opresión de la burguesía (45). Ante esta situación, los intelectuales se ven reflejados en los acontecimientos que protagoniza Europa por aquel entonces. Las grandes sublevaciones europeas: el caos ruso de 1917, la Revolución de Octubre; la independencia de otros países centroeuropeos, como Polonia, provocan hacia los gobiernos más autoritarios las ansias de una renovación que llega a todos los planos de la sociedad. El triunfo del bolchevismo provoca la escisión de los revolucionarios en republicanos y socialistas, además de nuevas consideraciones ideológicas en dos grandes organizaciones obreras la CNT y el PSOE-UGT; en lo cultural, se pretende acabar con lo viejo y lo caduco para asentarse en lo moderno, en lo nuevo. Gran parte de la entrevista a Cansinos ofrece la misma visión que el escritor venía transmitiendo desde hacía tiempo en *La Correspondencia de España*, sobre todo en lo referente al futuro de la poesía, pero sin nombrar para ello, y a diferencia de otras ocasiones, al ultraísmo o lo ultra, y unida a la poesía anterior a la guerra (46). Finalmente, hace un llamamiento a la revolución a la insurrección artística que borrará las viejas ideas para inscribir las nuevas:

“La República más avanzada conserva siempre el prejuicio, y éste es - desde el punto de vista artístico - el ripio, el latiguillo, la Academia...

Así pues, adelante siempre en arte y en política, aunque vayamos al abismo.

¿Qué comentario hacer? - escribe a continuación Xavier Bóveda -

Ninguno.

Nuestro espíritu está perfectamente identificado en sus apreciaciones.

Lo viejo debe rehuirse... Hay que matar - literariamente señor fiscal -, a Cejador, Cavestany, Cantó... y todos los que les sigan...” (47).

Esta apelación de Cansinos será secundada de nuevo por Xavier Bóveda, al mes siguiente y en el mismo periódico, poniendo como ejemplo la Revolución de Rusia (48).

En segundo lugar, destacamos, siguiendo un mismo punto de vista político unido a la interpretación de Cansinos, el llamamiento a la juventud que realizó Xavier Bóveda con tan sólo veinte años, en *El Parlamentario*, tres días después de dicha entrevista. Se trata de un grito con rabia a esa juventud inmóvil ante los acontecimientos europeos que estaban desatando sus ansias de renovación. Xavier Bóveda, sin pronunciar la palabra ultraísmo, está proclamando su próximo alzamiento literario, un manifiesto ultra, pero marcado con grandes tintes políticos, especialmente revolucionarios, que de alguna manera, se verterían en el movimiento ultraísta (49).

Al día siguiente de la publicación de este artículo de Xavier Bóveda, el 31 de diciembre de 1918, Cansinos Asséns daba por finalizada esta sección articulística de Perspectivas y ponía de relieve, a modo de protomanifiesto, la palabra ultra, la formación como grupo independiente y diverso en el que se incluían a todos los movimientos anteriores a la guerra: cubistas, futuristas, planistas, simultaneístas, creacionistas, etc.:

*“En los anteriores apuntes he intentado desentrañar algunas de las direcciones de la nueva lírica, pero evitando todo conato de definición. ¡Es tan varia esta lírica, tan profusa involuble en su alentar genésico!... La aspiración general de todos estos grupos es la de ser modernos, la de crear un arte nuevo, que vaya más allá de todo lo conocido. **La palabra que unánimemente les conviene, aunque no la adopten, es la de ultra** (las negritas son nuestras). Algunas veces este libre grupo anárquico, que rompe con el antiguo decoro de las escuelas literarias, se confunde en sus manifestaciones con el otro grupo de las organizaciones libertarias, y a veces también un individuo solo, descollando del hervor colectivo, asume el gesto de los solitarios hacedores de cuadros de*

museos... Cubistas, simultaneístas, planistas en Pintura y Música porfían por obtener nuevas interpretaciones de la vida y se las brindan a la literatura (las negritas son nuestras)... Diversidad y ultraísmo son, en suma, las características de este movimiento...”(50).

XIII.2. EL PRIMER MANIFIESTO ULTRAÍSTA (ENERO 1919)

Tras los acontecimientos periodísticos de los últimos meses de 1918 sobre la manifestación del ultraísmo, en enero del año siguiente la revista hispano-americana *Cervantes* anunciaba un cambio en su dirección, hasta entonces asumida por Andrés González-Blanco (51), en favor de Rafael Cansinos Asséns, quien de esa forma podría publicar con toda facilidad y secundar el primer manifiesto ultraísta. Su definición como “Revista Hispano-americana” la convertía, apunta José Carlos Mainer, “*en heredera directa de aquella vaga internacional literaria que el prestigio transoceánico de Rubén Darío, los sentimentalismos que sucedieron al Desastre y los intereses mercantiles que los editores de principios de siglo alentaron a ambas orillas del Atlántico*” (52). Cansinos Asséns se comprometía a prestar atención a todas las nuevas modalidades que se agrupaban bajo la bandera del ultraísmo: “*La intención de un ultraísmo indeterminado, que aspira a rebasar en cada zona estética el límite y el tono logrados, en busca siempre de nuevas formas, será la que estas páginas adopten. Y la colaboración más juvenil - según los tiempos del espíritu - será la que en este edificio de arte hallará la mejor acogida*” (53).

A continuación se publicaba “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria” el cual, a pesar de las muchas referencias que existen sobre su aparición en diciembre de 1918 - tras la entrevista de Xavier Bóveda, como la del propio Cansinos, la del mismo

Guillermo de Torre e incluso tras la revisión de numerosos periódicos de la época - afirmamos que la revista *Cervantes* fue la que publicó ese primer manifiesto ultra, en enero de 1919, coincidiendo con el cambio de dirección de la revista y después de los artículos bajo el título de Perspectivas, que vimos en el apartado anterior, de *La Correspondencia de España*. El manifiesto tenía como precedentes más inmediatos los mencionados llamamientos de Cansinos y Xavier Bóveda en los periódicos madrileños y de la revista sevillana *Grecia*, que en su núm. V publicaba tres poemas titulados *Poemas del Ultra* y, más tarde, la aparición del manifiesto el 15 de marzo de 1919, en el núm XI, del año II.

Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y J. de Aroca habían redactado el manifiesto (54). Después Cansinos Asséns, sin firmar el manifiesto, ofrecía su revista *Cervantes* como plataforma de difusión, abriendo la puerta a Ultra hasta la aparición de una revista que enarbolará el nombre del recién nacido movimiento literario:

“La parte de incitación inspiradora que en ese manifiesto se me atribuye, me incita aún más - sin esa circunstancia, todo movimiento nuevo tendría mis simpatías - a auspiciar esas tendencias renovadoras, desde las páginas de esta Revista, mientras la hermana anunciada Ultra cumple su periodo de gestación. Hasta ahora la nueva tendencia propulsora se ha manifestado exclusivamente en la revista sevillana Grecia, cuyo nombre debe marcar un largo e interesante momento en los anales de las evoluciones literarias. Ahora ya el grito de unión está lanzado y todas esas tendencias que hasta aquí se denominaron con diversos nombres, pueden acogerse a este lema “Ultra”, que, como dice el manifiesto, no es el de una escuela determinada, sino el de un renovador dinamismo espiritual...” (55).

A partir de entonces tendría lugar el desarrollo histórico del ultraísmo. El distintivo de éstos jóvenes poetas era oficialmente “ultra” ya que, con anterioridad, dicho vocablo había sido pronunciado en numerosas ocasiones por Cansinos (56), a diferencia de lo que argumenta Gloria Videla, quien afirma que la aparición de la palabra *ultra* está en el primer manifiesto ultraísta, considerando éste como el más temprano signo público del movimiento, cuestión que, como vimos, hemos refutado en el apartado anterior.

Por su parte, Guillermo de Torre también se atribuye la paternidad del vocablo, así lo afirmaba en su *Historia de las literaturas de vanguardias*: “*Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a voleo en mis escritos de adolescente. Cansinos-Asséns se fijó en él, acertó a aislarlo, o a darle relieve*”. De hecho, hemos localizado algunos de esos escritos que avalan esta afirmación bajo el título “Ritmos ultraístas” (57), publicado en febrero de 1918, mucho antes de la aparición oficial del manifiesto ultraísta.

El gusto por los valores poéticos ultraístas se extiende en escritores y artistas que manifestarán su espíritu *ultra* a través de revistas o publicaciones como *Los ciegos*, *Hoy*, *La Jornada* - donde se publica parte del manifiesto el 14-2-1919 - y en el semanario *España* entre otras. En un principio, que podríamos denominar el primer eslabón, aparecen los poetas ultraístas en publicaciones ya creadas, incluso, formando parte de espíritu clásico manifiesto en sus títulos, como el trío compuesto por *Los Quijotes*, *Cervantes* y *Grecia*. En ellas, poco a poco, será la vanguardia ultraísta la que se introduzca en sus páginas. Por otro lado, destacan las revistas que nacen del propio movimiento. El ultraísmo, como primer precedente en España de lo que fue un conjunto organizado de literatos y artistas se extendió por toda la Península mediante la aparición continuada de publicaciones algunas tan efímeras que duraron tan sólo un número y otras

tan persistentes que llegaron a tener sesenta números. Madrid, Sevilla, La Coruña, Oviedo, Burgos, Huelva, Lugo, Baleares, etc. serán los principales orígenes de estas publicaciones, en las que tendrán cabida todo un despliegue ilustrativo a cargo de los artistas que más se identificaron con el ultraísmo: Barradas, Norah Borges, Jahl, Borges y otros.

Entre ellas destacamos las mencionadas con anterioridad: *Los Quijotes* (1915-1918) donde trabajaron muchos de los futuros ultraístas; *Grecia* (58) en la que a partir de la incorporación de Rafael Cansinos-Assens en la redacción supuso el ingreso de la revista al movimiento ultraísta. En diciembre se publican los primeros “poemas del ultra” de Xavier Bóveda, Luis Mosquera, Vando Villar, Cesar A.Comet; en marzo de 1919, el primer manifiesto ultraísta; por su parte Cansinos Assens se encarga de la sección de la nueva literatura, junto a Guillermo de Torre, traduciendo obras de Max Jacob, Guillermo Apollinaire, Vicente Huidobro, Tristán Tzara y Blas Cendrars entre otros, además de publicar poemas ultraístas bajo el seudónimo de Juan Las. Sería también a través de las páginas de esta revista donde se encuentran las noticias del primer acto público del ultraísmo, La Fiesta del Ultra, celebrada en el salón de actos del Ateneo sevillano el 2 de mayo de 1919 (59). Durante el transcurso de esta velada tuvieron lugar las lecturas de los poemas más avanzados del ultraísmo “La canción del Aeroplano”, de José María Romero, “El poema de las calles triunfales”, de Vando Villar, “Scherzo ultraísta, Op.II” y la versión de la “Canción del automóvil” de Marinetti por Miguel Romero.

En 30 junio de 1919, su director, Isaac del Vando Villar publicaba un artículo a modo de manifiesto ultraísta, en donde la revista declaraba su adhesión dirigida a aquellos lectores del novecientos: *“Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina*

- *ultraísta en las columnas de Grecia sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos. Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León representan el pasado pero ellos no son los culpables sino el núcleo de aburguesados lectores. Triunfaremos porque somos jóvenes...*" (60).

Al tercer año de su aparición, en el verano de 1920 y a partir de su número 43, se traslada a Madrid y cambia de presentación, más acorde con el gusto del movimiento. Sin embargo, será con el núm. 50, en el que se presentaría el "Manifiesto ultraísta vertical" de Guillermo de Torre, cuando concluiría. El manifiesto sería una edición del autor cuyo depósito y venta se encontraba en la librería Yagües de Madrid. *Grecia* había difundido la primera hoja, según Lasso de la Vega, "*de un libro de estética novísima que se conserva blanca y que se escribe en negro, en rojo y acustiva*" (61). Se trataba de las últimas tendencias literarias desde el futurismo al dadaísmo; sin embargo, para Cansinos la palabra vertical no se adecuaba al arte moderno, lleno de curvas, que daba la sensación de una línea recta vertical sino que la adopción de una línea recta vertical se revestía más del arte antiguo por su carácter de hieratismo (62).

Otra de ellas fue la revista hispanoamericana *Cervantes* que en su tercer año de vida Cansinos Assens se ponía al mando de la redacción y hacía público, como hemos visto, el primer manifiesto ultraísta (enero de 1919) y daba la orientación ultra que tomaría la revista. Se publicaba también un artículo del poeta Juan Chabás y Martí "Orientaciones de la post-guerra", donde se ponía de manifiesto el nuevo rumbo que había tomado el arte y sus ansias de novedad marcadas por todos aquellos jóvenes que, como ultraístas, comenzaban el arte del porvenir. Se inauguraba en este mismo número una sección dedicada a las revistas de Hispanoamérica; precisamente allí se anunciaban el

núm.1 de *Cosmópolis*, los núms. 8 y 9 de *Grecia*, el núm.1 de *Perseo* o *Los ciegos* entre otros. A partir de entonces la revista tomará un cariz vanguardista donde tanto los textos teóricos como las poéticos serían una de las bases más firmes para la difusión del ultraísmo. Desde la “Visión Ultratranscendental” de César A. Comet (febrero de 1919), el “Versiculario ultraísta” (marzo de 1919), los “Poetas españoles-neolirismo” (abril de 1919), el “Manifiesto futurista” por Cansinos Assens (abril 1919), las traducciones por él mismo de la revista *Anthologie Dada* de Tristán Tzara; “La proclama sin pretensión” de Francis Picabia o “Tour Eiffel a Robert Delaunay” de Vicente Huidobro, hasta la “Antología Lírica”, en donde Cansinos expone las irradiaciones del ultraísmo: lo romántico, lo futurista, lo simbólico, lo impresionista y lo cubista. En principio, esta antología se realizó a través de los poemas recogidos de Apollinaire, Paul Valery, André Salmon, Reverdy, Max Jacob, Trintan Tzara (mayo de 1919) y, al mes siguiente, se presentaba la primera antología de poetas ultraístas: Juan Larrea, Rivas Panedas, Lucía Sanchez-Saornil, Rogelio Buendía, Xavier Bóveda, Vando Villar, José R. Jaldón, Eugenio Montes, López Parra, César A.Comet, Guillermo y Francismo Rello, Pedro Garfias...

También debe reseñarse la capacidad de expansión del ultraísmo a través de *Cervantes* que ponía al público en contacto con otras capitales españolas y su adhesión al movimiento. En lo que se refiere a Barcelona, a pesar de que poetas como José María Junoy, J.V. Foix y Pérez Jorba entre otros, habían comenzado muy temprano a luchar por la vanguardia, principalmente, el cubismo y futurismo, ahora se anunciaba el libro de Salvat Papasseit *Poemes en ondes hertzianes*, mención que se completaría con el artículo que Guillermo de Torre dedicaba al movimiento intelectual de Cataluña, en mayo de

1920: "...este libro revela hasta qué límites imperan hoy en Cataluña las nuevas modalidades líricas impuestas entre nosotros por los ultraístas y fraternidad en Francia bajo la égida de Apollinaire, Jacob, Cendrars, Reverdy..." (63).

Cosmópolis nace en enero de 1919, de la mano del sudamericano Enrique Gómez Carrillo, con el afán de parecerse al *Mercure de France*. Desde el principio contó con la presencia de Cansinos Assens, quien a través de sus artículos mostraba su adhesión al arte nuevo. En "La nueva Lírica" (mayo de 1919) Cansinos realiza un breve repaso de lo que fue la estancia de Huidobro en la capital, sus libros *Horizon Carre*, *Ecuatorial*, *Poemas Articos*, *Tour Eiffel*, *Hallali* y los escritos en revistas francesas como *Nord-Sud* y *Soi Même* exaltaron a los jóvenes que se acogieron a la vida moderna y a los medios de expresión que traía el poeta. En agosto de 1920 Guillermo de Torre inaugura una nueva sección en la revista "Literaturas novísimas", en la que se ocupará de la interpretación de las nuevas estéticas desde el creacionismo, el dadaísmo, el expresionismo, el imaginismo o el futurismo hasta llegar a la presentación del "Movimiento ultraísta español" donde publicará otra Antología de poetas ultraístas (noviembre de 1920), la primera recordemos había sido publicada por Cansinos en la revista *Cervantes*. En general, la revista adherida al movimiento quiso mantener un tono internacional acorde con las nuevas teorías europeas presente en sus secciones "A través de las nuevas revistas" y "Bibliografía" en donde se publicaban los libros o revistas recibidas.

Ultra, la hoja literaria aparecida en Oviedo en noviembre de 1920, estaba dirigida por Joaquín de la Escosura y formada por un grupo de jóvenes poetas ultraístas,

Augusto Guallart, Luis Zubillaga y Manuel María Durán entre los más representativos, nacida quizás de la inspiración de Cansinos Assens, quien en su sección de los “Anales literarios” de la revista *Cervantes* invitaba a algunas ciudades españolas como Oviedo y Huelva a enviar artículos para explicar el ambiente literario de éstas. Sería precisamente en octubre de 1919 cuando Augusto Guallart publicaba en *Cervantes* la escasa repercusión del ultraísmo literario en Oviedo. Un mes más tarde, salía a la calle el núm. 1 de *Ultra* saludado, junto a *Cervantes* y *Grecia* como el triángulo lírico del ultraísmo (64). Sin embargo, esta nueva publicación que se adhería al movimiento tan sólo sacaría a la calle cinco números.

Perseo, nacida en Madrid bajo las consignas de una revista ibero-americana como *Cervantes*, tan sólo publicaría un número, aparecido en mayo de 1919, aunque Juan Manuel Bonet señala enero como fecha de lanzamiento (65). Su director fue Luis Elías y su dirección artística estuvo a cargo del pintor Santiago Vera. Aparecen en el índice de este número los estudios sobre el arte de Julio Antonio, por Santiago Vera, “Andrómeda” por Adolfo Salazar y las “Novísimas directrices pictóricas” y “El vibracionismo de Barradas” por Guillermo de Torre; además de los poemas ultra de Cansinos Assens, Eugenio Montes, Rivas Panedas, Xavier Bóveda y las prosas y versos de Goy Silva, L. Elías, S. Risco, A. Bello, etc.

Aparte de la expansión que iba obteniendo el movimiento ultraísta con sus conferencias, la mencionada en Sevilla por Vando Villar y Adriano del Valle, las de Santander y Bilbao por Gerardo Diego, durante el año 1919 cuenta Guillermo de Torre que se encontraban en preparación tres revistas ultraístas: *Horizonte*, dirigida por

Joaquín de la Escosura; *Reflector*, por José Ciria y Escalante y la nonata *Vórtice*, de Guillermo de Torre.

De *Reflector* aparece su primer y único número en diciembre de 1920, con una tirada mínima de 10.000 ejemplares, bajo la dirección de José de Ciria y Escalante y Guillermo de Torre como secretario de dirección. Su redacción y administración se encontraba en el Palace Hotel de Madrid, lugar también de exposiciones donde tanto los artistas como el público podían adquirir los ejemplares. Se acogió a la estética ultraísta con un caligrama de Francisco Vighi, poemas simultáneos de Isaac del Vando Villar, poemas de Juan Ramón Jiménez, de Philippe Soupault, de Paul Eluard, un artículo de Jorge Luis Borges en apoyo al manifiesto vertical ultraísta de Guillermo de Torre, una sección de “Ramonismo” y un artículo sobre el arte de Jacques Lipchitz y Picasso por Guillermo de Torre; además de la presencia gráfica de Barradas y de Norah Borges.

En la Coruña, *Alfar* nace a finales de 1920, bajo la denominación de Boletín Casa de América Galicia y dirigida por el poeta Julio J. Casal. Se trata de una de las revistas que más continuidad tendría hasta 1926. Por ella pasaron muchos de los protagonistas ultraístas - Carmen Barradas, Luis Huici, Norah Borges, Guillermo de Torre, Francisco Bores, Rafael Barradas...- y muchos de los participantes de la floreciente Generación del 27.

De este mismo año, también sobresalieron la revista sevillana *Gran Guiñol* y la onubense *Centauro*. Ésta última nacía en noviembre de 1920, guiada por Rogelio Buendía. La revista pretendía, así figuraba en su hoja de presentación, aunar postulados

ultraístas con los de los novecentistas. *Perfiles*, aparecía de la mano de José Zamorza, y en su primer número colabora Lasso de la Vega y Sonia Delaunay.

Al año siguiente, el 27 de enero 1921, salía a la calle en Madrid, la revista *Ultra* que duraría hasta el 15 de marzo de 1922. Se cumplía así el anuncio que ya en diciembre de 1918 había hecho público los firmantes del manifiesto ultraísta, la creación de una revista que llevaría el título *Ultra* y “en la que sólo lo nuevo hallará acogida”. Aunque contaba con el antecedente de la publicación de Oviedo, la madrileña se formaba por un comité anónimo que, como afirma José Antonio Sarmiento (66), se encontraba muy próxima a las publicaciones de los futuristas y los dadaístas en sus portadas y contenidos. La inexistencia de un comité público mantenía el mismo propósito con el que había nacido el movimiento ultraísta, bajo los postulados de una agrupación con una voluntad de grupo que evitaba las individualidades, a las que estaba acostumbrado el mundo literario y artístico. Así quedaba patente en la velada ultraísta celebrada en el Salón de la Parisiana (Casino-Varietés) el 28 de enero de 1921, que inauguraba el núm.1 de la publicación. Apadrinada por el poeta Mauricio Bacarisse acudieron los ultraístas Humberto Rivas, Rivas Panedas, Gerardo Diego, César A. Comet, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo Rello, Tomás Luque, Eugenio Montes, Guillermo de Torre, Marjan Paszkiewicz, Jahl y Vázquez Díaz entre otros.

La revista contó con las colaboraciones de los hermanos Rivas Panedas, José y Humberto, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Jorge Luis Borges, Eliodoro Puche, Pedro Garfías, Rosa Chacel, Luis Buñuel, González Ruano, Manuel Abril, Joaquín de la

Escosura.... y las ilustraciones de Barradas, Norah Borges y Wladyslaw Jahl entre las más destacables y de las que nos ocuparemos en el capítulo sobre la plástica ultraísta.

El mismo año del nacimiento de *Ultra*, aparecían la revista mensual de Juan Ramón Jiménez *Índice*; la ultraísta *Tableros* (1921-1922) bajo la dirección de Isaac del Vando Villar, el 15 de noviembre salía el primer número de los cuatro que constó la publicación. Allí aparecerían las ilustraciones ultraístas de Barradas, Jahl, Norah Borges o Jan Cockx; y *Baleares*, de Palma de Mallorca, dirigida por Vives Verger, en la que aparece otro manifiesto ultra (núm. 131, febrero de 1921) firmado por Jacobo Sureda, Juan Alomar, Jorge Luis Borges y Fortunio Bonanava.

En 1922 aparece por fin *Horizonte* (1922-1923) anunciada, como vimos, en 1919 por Guillermo de Torre, y que sería dirigida por Garfias y por Rivas Panedas aunque en un principio se pensó en Joaquín de la Escosura. A pesar de ser una revista ultraísta sus hojas se teñían con los nuevos registros orientados hacia el clasicismo, además de la participación de algunos de los que formarán la Generación del 27 como Dámaso Alonso o Federico García Lorca. En cuanto a sus ilustraciones volvemos a encontrarnos con la presencia de Barradas, Norah Borges, Jahl, Paszkiewicz además de los jóvenes Francisco Bores, Benjamín Palencia y José María Ucelay.

Con el final del ultraísmo aparecen las últimas revistas del movimiento, en 1923 se fundará la burgalesa *Parábola* por Eduardo Ontañón; las madrileñas *Vértices* dirigida por Manuel de la Peña y *Tobogán* (1924), administrada por Manuel de la Peña; al año

siguiente aparece en Lugo *Ronsel*, bajo la dirección de Correa Calderón, que tan sólo duraría seis meses, de mayo a noviembre de 1924.

Otras creaciones del movimiento ultraísta de igual relevancia fueron los libros o composiciones de algunos de sus adeptos, como uno de sus primeros libros de Pedro Ralda *Mercedes*, (1920, Sevilla, Ed. Renovación), la novela satírica de Cansinos Asséns *El movimiento V.P.* (1921), que refleja el desencanto de su autor ante el desarrollo del ultraísmo (67); *Imagen* (1922), de Gerardo Diego, con la ilustración en su portada de Pancho de Cossío; *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre; *La rueda de color* (1923), de Rogelio Buendía, *La sombrilla japonesa* (1924), de Isaac del Vando Villar; *Viaducto* (1925), de González Ruano; *Bordón* (1925), de Manuel de la Peña; o *Estética del desnudo* (1925), de Carlos Fernández Cuenca (68).

La nueva estética que aportó el ultraísmo a la literatura y las artes plásticas españolas quedó reflejada en todos los trabajos mencionados con anterioridad; sin embargo, el grado de aceptación por parte de la sociedad española mostró, en general, un rechazo hacia aquellas nuevas tendencias. Por un lado, la opinión que manifiestan en Madrid el escritor Vidal y Planas o por el artículo de R. Santa Ana y, por otro, un juicio procedente del norte de España. El primero se produce antes del nacimiento oficial del ultraísmo, en agosto de 1918, como consecuencia de un artículo publicado en *La Correspondencia de España*, que Cansinos-Asséns titula “De Carrere a Vidal y Planas” en donde se criticaba al segundo la literatura que practicaba. Vidal y Planas se defiende con dos artículos que dejan bien claro su rechazo hacia la nueva literatura:

“... Cansinos Asséns es un literato demasiado literario, excesivamente literario tal vez, un ultra-exquisito; por este motivo superior sus libros se venden muy poco... El credo de estos grupos es

no creer más que en ellos: no ver el arte más que al través del género que ellos cultivan; creen de buena fe tal vez, que son poseedores de la verdad literaria o artística y se atreven a definirla; dicen: arte es lo que hacemos nosotros; fuera de nosotros no hay arte” (69).

El segundo, en la propia revista ultraísta *Cervantes*, en “Anales literarios”, se publicaría la opinión que Germán Gómez de la Mata, escritor del periódico madrileño *La Jornada*, en el que anunciaba la muerte del ultraísmo “casi sin nacer” y el rechazo a la invención del ultraísmo por Cansinos Assens, opinión que sería rebatida por Pedro Garfias. Éste le contestaba aprovechando el reciente libro de *Los siete brazos* de Cansinos: “*ha introducido un ritmo más largo y apasionado en nuestra literatura, ha renovado la pureza lírica, nos ha traído el salmo y ha dejado una honda huella en la Juventud. Hoy el escritor más amado por nosotros, los jóvenes, el más amado y respetado, es este maravilloso y tan sabio y tan artista, que a todos puede dar más lecciones de fervor” (70).*

En pleno auge del ultraísmo, en 1921, aparece un artículo muy directo en un momento en que se estaban publicando las revistas más importantes del movimiento *Ultra*, *Cosmópolis*, *Alfar* o *Tableros* y en que están actuando en ellas sus principales militantes tanto poetas como artistas, a ellos va dirigido dicho escrito en forma de poesía y con ilustración ultraísta incluida como sátira de la incompreensión que suscita el nuevo arte:

“Nosotros vivíamos con cierta tranquilidad, mal vegetando entre el chiste y la filosofía. Nos creíamos poseedores de la verdad media, en cuanto puede relacionarse con las cuartillas, los pinceles, el pentagrama y el arte en general; pero un día, ¡qué decimos un día!, un hermoso día, tuvimos en nuestras manos pecadoras una revista de gloriosa estirpe, que cultiva el ultraísmo como adalid de ese novísimo arte, y desde entonces la duda nos corroe el espíritu.

¿Podríamos atrevernos a hacer un ensayo de poesía ultraísta? ¿Seríamos tan felices que nos lanzáramos a ilustrarlo?

Pusimos manos a la obra, y ahí va.

El purísimo nuevo arte es concisión y universalidad a un tiempo: trozos de un todo armónico que al disgregarse se agrupan nuevamente dando vida a ideas más numerosas.

Hemos querido hacer un poema retratando un boda popular, en la que nunca puede faltar la tristeza, que es manjar de la vida.

El gráfico que la avalora compendia cuanto en la poesía se intenta describir.

Este nuevo espíritu poético necesita de una clave para los no iniciados; por eso damos estas explicaciones.

HIMENEÁNDRICA CRAFICADA

El sol vocea a los corrales. ¿Alumbramiento?

Las estrellas lloran envidia. Rocada. ¿Vida?

Faroleros remedan pocadores peatones.

Descansan misterio, hetaira y hagan juego.

No va más.

Los somniers esperézanse gozosos.

Emociones, bostezos, taconeos.

Llegó la hora del tonsurado.

Fiat lux.

Epidermis que bailan nueva danza. ¿Agua y jabón?

¿Será así? ¿Faltará la esencia?

Dudas procursoras de certezas. Igual dol padres.

El amor abre un armario y lo cierra.

Incienso, seda, oro, bromas. Todo es luz amarilla.

Las cabrillas juegan a la treinta una.

Alguna perderá... ¿Ilusión romboidea?

¡Qui lo sa!

Las persianas parapadean oteantes.

Risas hambrientas cosquillean el éter.

Fiambres estremecidos; licores enceldados.

Apios indiferentes. La hecatombe avanza.

Locura es diosa de momento eternal.

Rodar. Rodemos. Rodaremos. El manubrio gira...

¿Vive la muerte?

La luna les echa el humo de supipada.

Los morados cardenales se hacen etíopes.

Capricornio silba su mejor endecha sibilitica.

Venus aspira panochas verdes.

¿Nubes alejandrinas?

La tragicomedia da cabriolas finales.

Lutos, carcajadas, teatros, cementerios...

La vida teje el sudario de su vida.

¿Tiene razón el cuerdo? (71).

En lo referente al País Vasco, en concreto a Bilbao, sobresale la imagen de un recién engendrado ultraísmo poco estable y sin consistencia que influye en supuestos ilustradores como Juan Silverio:

“La novísima manifestación literaria francesa denominada creacionista ha sido ‘adaptada’ al castellano con otro nombre por uno de los escritores de más sólida cultura y de mayor sensibilidad artística: Cansinos Asséns.

Este exégeta del Dolor, que había agrupado en torno de su estilo a una considerable pléyade de jóvenes poetas y novelistas, ha sido entre nosotros el orientador hacia la moderna Escuela ultraísta...Varios dibujantes manifestaron sus simpatías por la citada Escuela y han comenzado a trazar

sus obras innovadoras. Juan Silverio dibuja por medio de líneas curvas, sintetizando con el menor número de ellas la forma, el carácter y el espíritu de personas y cosas...” (72).

En paralelo, aparece en Madrid la noticia de una nueva escuela literaria, la “vibracionista”, nacida en Barcelona. El acontecimiento es muy comprometedor ya que podríamos pensar que estamos frente a otro movimiento literario, similar al ultraísmo madrileño pero catalán, cuestión por la que se abriría un debate relacionado con la escasa difusión y actuación del ultraísmo hacia tierras catalanas si lo comparásemos con otras provincias españolas como Sevilla, Oviedo, La Coruña, etc. Los datos recogidos son muy limitados y las noticias que aparecen sobre ellos son, igualmente, insuficientes para poder afirmar el enfrentamiento intelectual de dos tendencias literarias de diferentes partes geográficas de la Península, Barcelona y Madrid o, por el contrario, podríamos pensar en una maniobra por parte de los ultraístas. Sin embargo, las referencias descubiertas nos manifiestan la intención de establecer un grupo vibracionista. El primer manifiesto vibracionista aparece en el diario madrileño *El País*, en enero de 1921, bajo la firma de Angel Marsá (73) y las adhesiones de algunos periodistas, caricaturistas y poetas: J. Bosch Pons “Pedro Nimio”, pintor y publicista; Mateo Santos, publicista y poeta; Manuel Barrera “Pili”, caricaturista y pintor; Antonio Paradas, poeta; Francisco Aldaz (74), periodista; Nicolás D. Enrique, músico; Carlos del Corral, periodista y Francisco Madrid, periodista.

Respecto a su presentación en tierras catalanas, puesto que se trataba de un movimiento catalán, no hemos encontrado ninguna alusión a diferencia de sus repercusiones en la prensa madrileña. La proclama recogía tres puntos vitales: “*Sed*

ególatras, sed inconoclastas (sic) y sed valientes” (75). El vibracionismo que proclama Angel Marsá, quien a sí mismo se denomina superhombre, se basaba en “una teoría de la vida y, de la muerte, del sexo y del corazón, de los ojos y de los testículos. El VIBRACIONISMO es intuición, cerebro, anatomía, esquema, paradoja, violencia y puños de macho y salivazos morales de macho: es vitalidad y evolución, sentido eterno” (76).

La naturaleza de sus expresiones, al igual que muchos de los escritos ultraístas, poseía la fuerza de los manifiestos futuristas así como las expresiones extravagantes de los dadaístas. Se hacía referencia a tres ismos vitales para los ultraístas, el cubismo, el futurismo y el dadaísmo. Respecto al primero, se considera imperfecto y engañoso, incluso se niega aquella relación que existía con el vibracionismo pictórico: *“El ‘Cubismo’ es, además de una teoría falsa, una teoría incompleta. Su esencia no puede haber sido engendradora del VIBRACIONISMO. (Ellos para plasmar la vida la descomponen en planos, NOSOTROS, cuando la descomponemos, la descomponemos anatómicamente). El ‘Cubismo’ es una teoría basada en la inmovilidad. La teoría que YO he trazado se basa en el hecho vital de las vibraciones ‘atómicas’ y ‘moleculares’” (77). Con referencia al futurismo deshechan el punto de partida de los escritos de Marinetti: “Tampoco puede apuntarse al ‘Futurismo’ de Marinetti como la idea matriz. Ellos, en su concepción del dinamismo, no analizan, no acusan, NOSOTROS hemos hecho de la dinámica un ideal plásticamente estético y estático” (78).*

Finalmente, en cuanto al dadaísmo, critican todos sus fundamentos basados en la ingenuidad, la puerilidad, el yo, etc... *“Tenemos, aparte los inofensivos y duzarrones invertidos del arte, unos enemigos verdaderamente formidables. Los ‘Dadaístas’. PERO NOSOTROS LOS VENCEREMOS. La teoría ‘dadaísta’ es la idea más denigrante que haya podido engendrar esta moderna y nefasta influencia de las zapatillas, el pijama, la urbanidad y la ortopedia. Estos pedantes*

endulzados que, hartos de comer en los orinales y beber en los 'bidets', inventan esta mamarrachada de la vuelta a la infancia, al balbuceo, a la inconsciencia, son dignos de que nosotros - los VIBRACIONISTAS - les demos con nuestros puños en la boca" (79).

Los nuevos vibracionistas persiguían una nueva doctrina, más radical que las anteriores sobre todo de la vigente en España por aquel entonces, el ultraísmo:

"La Humanidad necesita llevar el mayor volumen posible de macho - no pañales - . Necesita una voz recia y vibrante para hacer de la blasfemia vehículo de convicción; no la vocecita balbuciente de recién nacido que hace estremecer la ternura el ombligo de las mujeres.

Ya os he dicho que el problema no es un problema de pedagogía y de ternura. Es cuestión de estridencia y de demostraciones vitales" (80).

Para lograr sus cometidos se propusieron realizar varios actos, de los que no queda ni rastro: *"Por nuestra parte escribiremos libros, folletos, manifiestos; daremos conferencias, organizaremos Exposiciones, conciertos y veladas teatrales; nos manifestaremos, en fin, con todas las manifestaciones del arte para demostrar la verdad de esta nueva doctrina que habrá de revolucionar al mundo volviéndolo a la integridad de sus energías: al SALVAJISMO" (81).*

Los comentarios referentes a esta nueva teoría se dejan entrever en algunos diarios de la capital madrileña. Aquéllos que se ocuparon de la noticia se encargaron de enjuiciarla a partir de los fundamentos extremistas que propagaban como la violencia, la grosería y la imposición de la fuerza:

"... nos hemos enterado perfectamente de los medios que tienen pensado poner en práctica sus partidarios para implantar la nueva teoría artística: la blasfemia y el puñetazo. No está mal. Porque ya

es sabido que las ostras no se abren por persuasión. Y a este paso los vibracionistas van a convencer incluso a los que sienten el horror de la extraña manía de pensar.

- ¿Quiere usted ser vibracionista?

- ¿Y eso que es? - dirá el besugo interrogado.

- Diga usted si o no (Aquí, la blasfemia)

- ¡Hombre!...

- ¿No? (Aquí, el puñetazo)

Sí. ¡No faltaba más!

- Ya sabía yo que llegaría a convencerle.

El neófito llegará a su casa con un ojo hinchado y le dirá a su mujer:

- Soy vibracionista. ¿No lo sabías? Pues, sí. Soy vibracionista.

- ¿Es algo de comer? Porque... como no lo sea, no me explico que tú...

- ¡Ca! Es cosa de arte y de intelectuales.

- Pero... ¿tú?

- Yo. Verás... ¡me han convencido! ¡Qué se le va a hacer!

A este paso las filas del vibracionismo se nutrirán rápida y abundantemente.

¡Blasfemia y puñetazo! Recomendamos el procedimiento a los jefecillos de grupo parlamentario. O al Sr. Dato si quiere tener esa mayoría que le falta" (82).

Por el contrario, existen otros comentarios que nos remiten a las primeras desavenencias de algunos de sus adheridos como el periodista catalán Francisco Madrid. Éste publicará una carta abierta al dignatario del vibracionismo, Angel Marsá, en la que explica sus diferencias hacia la nueva tendencia "... el vibracionismo es cosa de boxeo, de puñetazo libre. Tampoco puedo estar conforme. Me molesta, por bárbaro, el espectáculo del 'ring' y de boxeo en sí... Usted representa las audacias de 'l'avant-garde' vibracionista" (83).

El impulso vibracionista como tal debe desaparecer en su intento al poco tiempo por la escasez posterior de sus referencias. Este vocablo tomó el nombre del vibracionismo haciendo alusión a la escuela de Rafael Barradas, aunque se puedan establecer algunas observaciones en lo referente a su arte como el cubismo o futurismo en lo relacionado con la velocidad, el movimiento o la violencia de colores, fue acuñado en Barcelona. Sus orígenes parten de la estancia de Barradas en la ciudad condal y de su personal ismo, de allí, precisamente, surgió la idea del término, “vibracionista”, como sinónimo de subversión y rebeldía. Tampoco es de extrañar el empleo de dicho vocablo ya que como se ha visto fueron muchos los apelativos con los que se denominó a la pintura ultramoderna como representación de lo revolucionario, bolchevique, extravagante, etc. pero sería en Barcelona donde se determinó una escuela literaria que adoptó un apelativo que por sí mismo era conocido por el público catalán (84) y que se mostró en oposición al ultraísmo.

XIII.3. UN MOVIMIENTO CON ASPIRACIONES INTERNACIONALES

Uno de los principales aportes al movimiento ultraísta fue la gran participación de artistas españoles y extranjeros, como hemos comentado en el capítulo anterior, a través de las ilustraciones de los Delaunay, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Francisco Mateos, Wladyslaw Jahl, Paszkiewicz, Norah Borges, Bores, Saénz de Tejada, Pancho Cossío, Ucelay, Guezala... (85) que se unieron a escritores como Cansinos Asséns, Guillermo de Torre, Xavier Bóveda, Gerardo Diego, González Ruano, Isaac del Vando Villar, Rivas Panedas, Adriano del Valle, Antonio Espina, Rogelio Buendía y un largo

etcétera. Sin embargo, es de notable interés destacar las influencias más cercanas de los movimientos de vanguardia europeos al ultraísmo.

Tal y como anunciaba Cansinos Asséns, la nueva lírica europea formaba parte del ultraísmo; Francia aporta los escritos revolucionarios de la poética modernista de Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Huysmans... hasta desembocar en el s. XX, que a su vez forjaría los escritores de los primeros ismos de vanguardia Max Jacob, Jules Supervielle, León-Paul Fargue, Blaise Cendrars, G. Apollinaire, Pierre Reverdy, Cocteau, Morand, etc. que el público español pudo recibir gracias a las traducciones de Cansinos Asséns y Guillermo de Torre y a las imitaciones de su arte.

El cubismo, el creacionismo, los calligrammes de Apollinaire, los versos y las obras de los futuristas arraigaron en las revistas ultraístas, junto a los del movimiento dadaísta. Efectivamente, el cubismo y el creacionismo transfirieron al ultraísmo, según José Luis Bernal, *"la esencialidad artística, que prescinde del sujeto, del motivo, por mor de la valoración en sí mismo del objeto artístico; principio este destacado a su vez en todo su valor por Ortega cuando se ocupó de las características del nuevo arte"* (86).

El futurismo de influencia marinettiana recaló en el ultraísmo que se inclinó por una exaltación de la velocidad, las máquinas o el tiempo dentro de la gran ciudad; la pervivencia del movimiento quedaba clara en la publicación del manifiesto "El futurismo antes de la guerra, durante la guerra y después de la guerra" en abril de 1919 en la revista *Cervantes*; también en la "Antología lírica" de Cansinos se manifestaba que una de las direcciones de la nueva poesía era la subscripción al futurismo poniendo como ejemplo

los gritos futuristas de Tristan Tzara. El prosista Antonio M. Cubero escribiría que una de las intenciones de los hombres ultraístas era la visión de una ciudad en plena evolución: *“El ‘anhelo nuevo’, ‘una voluntad de su pensar a los precursores’, es la indicación substantiva del manifiesto ultra.*

La ciudad es su vida más leal, es el deber. El oficio (la máquina, transportes,...). El ultraísta es el hombre ubicuo que se arrastra por la ciudad y que vuela solitario en interminables interrogaciones...” (87).

La misma revista, *Cervantes* recogerá el anuncio de la detención de Marinetti (diciembre de 1919) acusado de atentar contra la seguridad del estado italiano; no obstante, las referencias al futurismo serán una constante en el ultraísmo, así podemos destacar los famosos poemas: “Canción del automóvil” por Marinetti, “Canción del aeroplano”, por José María Romero, “El teléfono” por Pedro Olmedo Zurila, “Cinematógrafo” por Pedro Garfias o las obras diversas de Guillermo de Torre (88).

La influencia del dadaísmo en el movimiento ultraísta estuvo presente en las expresiones, entre otros, de Rafael Lasso de la Vega, quien manifestaba que “DADA” era *“única expresión del hombre moderno”* (89), en César González de Ruano, en Joaquín Edwards Bello o Eugenio Montes, pero, sobre todo, en Guillermo de Torre, quien se autocalificó como “el novio oficial de mademoiselle Dada” en “Album de retrato” de *Grecia*.

Sin embargo, la presencia del dadaísmo en España se remonta al mes de agosto de 1916, cuando llegaban a Barcelona Francis Picabia y su mujer, Gabrielle Buffet,

donde se encontraban ya algunos amigos de la pareja como Marie Laurencin, Arthur Cravan, su hermano Otto Lloyd, Albert Gleizes, Juliette Roche, M. Charchoune o Maximilien Gauthier. Poco después, en enero de 1917 aparecía el primer número de revista *391* a cargo de Francis Picabia, gracias a la ayuda de Josep Dalmau, quien se encargó de la publicación a través de sus galerías de la calle Portaferrisa. *391* se convertía en uno de los embriones directos del dadaísmo que Picabia importaba de Zurich, noticia que recogería en 1920 el diario madrileño *El Figaro*: *"Durante la guerra, el mismo Picabea (sic), con Maria Luarencin (sic), nada menos, habian lanzado su revista '193' (sic), u otro número, que no era más que el de su casa en la Avenida de la República Argentina. Picabia hacia dibujos geométricos, que eran como esqueletos de máquinas, y un escrito judío reproducía las divagaciones de Max Jacob y de Juan Cocteau. Pero todo aquello no tuvo eficacia. Aquellos señores estaban lejos de la guerra, espiritualmente y geográficamente, y los escritores catalanes no deseaban y no amaban más que a los franceses de las heroicas abnegaciones. 'Je m'en fiche, moi, de l'Alsace Lorraine' -nos decía Picabia-. Naturalmente, nosotros reproducíamos el 'Je m'en fichisme', pero aplicado a los Picabias y a sus artes"* (90).

De la revista aparecieron cuatro números en Barcelona, el último fechado el 25 de marzo de 1917, los demás en Nueva York (núms. 5, 6 y 7), Zurich (núm. 8) y París (núms. 9 al 19). El siguiente contacto de Picabia con Barcelona sería también por mediación del galerista Josep Dalmau, quien publicó en la ciudad condal el primer libro de poesía del poeta *Cinquante-deux miroirs* (octubre de 1917); más tarde, en 1922, Picabia aparece de nuevo en Barcelona en su Exposición individual en las Galerías Dalmau presentada por André Breton.

No obstante cuatro años antes, había tomado el relevo Guillermo de Torre convertido en el mejor portavoz del dadaísmo en España a través de las revistas ultraístas. Así, el ultraísmo asumía un nuevo registro formado en sus orígenes en las manifestaciones públicas del Cabaret Voltaire, de Zurich (1916) que en 1920 se trasladaba a París de la mano de Tristan Tzara, quien se instalaba en la casa de Picabia, siendo éste uno de los momentos que más atrajo a la prensa madrileña. La “proximidad” con la ciudad parisina y los corresponsales culturales allí destinados recogieron los hechos más significativos. Sus digresiones, las desavenencias entre sus miembros así como sus adhesiones fueron motivos para proclamar la muerte del dadaísmo para quienes el propio dadaísmo constituía uno más de los múltiples movimientos que la capital parisina engendraba desde primeros de siglo. Las primeras alusiones aparecen en la revista *Grecia* tras la aparición del manifiesto ultraísta por Isaac del Vando Villar (30 de junio de 1919); al mes siguiente en la sección “Antología”, Guillermo de Torre comienza sus artículos sobre Tristan Tzara; en “Novísima lírica” sobre Francis Picabia y, poco después, en noviembre, Rafael Lasso de la Vega publicaba una pequeña Antología Dadá.

Entre otros escritos, hasta entonces, los dadaístas Tzara y Picabia habían publicado los núms. 5, 6, 7 y 8 de *391*; el núm. 45 de *Nord-Sud* de Tzara que además lee el Manifiesto Dadá en 1918; en marzo se publicaba el núm. 1 de *Littérature* fundada por Aragon, Breton y Soupault y en mayo de 1919, los núms. 4 y 5 de la revista *Dadá* que dirigía en Zurich Tzara, en el que se incluía la “Anthologie Dada” de la que se haría eco Cansinos Assens en *Cervantes* (agosto de 1919). Pero sería en 1920, cuando a través de

esta revista César A. Comet diera cuenta a los madrileños del boletín Dada, el núm.6. en el que Tzara enumeraba a los “Présidents Dada”, entre los que mencionaba a conocidos nombres ultraístas: Cansinos Assens, Augusto Guallart, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre e Isaac del Vando Villar, además del chileno Huidobro y el catalán Junoy. La introducción de miembros ultraístas en el dadaísmo suponía un nuevo reconocimiento para el movimiento español que veía cómo poco a poco se desplegaba hacia el exterior. Este fue el inicio de un proyecto, el de los ultraístas, que tenía puestas sus miradas en el extranjero. De hecho, en la historiografía sobre el dadaísmo, algunos investigadores como Hans Richter y Arturo Schwarz (91) consideran al ultraísmo como un nexo del dadaísmo. En esta problemática estamos de acuerdo con Juan Manuel Bonet (92), quien apoya la actuación individual e independiente del movimiento ultraísta con respecto al dadaísmo.

Una de las primeras empresas ultraístas fue la traducción al español de todo cuanto tuviese relación con los medios de expresión de vanguardia europea. De esta manera se encontraron, como estamos viendo, con la llegada del dadaísmo a París, noticia que recogieron no sólo los ultraístas sino algunos periódicos madrileños e, incluso, bilbaínos. Los hechos se remontan a las primeras revisiones que periodistas como Gómez Carrillo, director de *Cosmópolis*, realizaban sobre el cubismo literario después de la guerra y que será, precisamente, el detonante para que un grupo de jóvenes poetas ultraístas, Joaquín Edwards, Goy de Silva o Guillermo de Torre salieran en su defensa.

El propio Gómez Carrillo reconocía la labor de Guillermo de Torre dentro del dadaísmo: *“Lo único nuevo es el dadaísmo, cuyo representante oficial en Madrid, D. Guillermo de Torre, se pone, después de la firma de Redactor de las revistas españolas d'avant garde -propulsor del ultraísmo- post-novecentista -representante en Madrid de la falange cubista pictórica y literaria parisina y especialmente del movimiento DADA- y de la sección d'Or, por delegación de Tristán Tzara y P. Dermi... El delegado en España del Pontífice Tzara tiene la palabra...”* (93).

Lo que pregonan Gómez Carrillo son las primeras amenazas de autodestrucción del movimiento dadaísta. Los incidentes verbales comenzaron en una serie de artículos en los que se autodisculpaba por haber considerado a Cocteau y a Reverdy como dadaístas, declarando que Guillermo de Torre mezclaba nombres de cubistas y dadaístas. La prueba de este error lo mostraba en el mismo periódico, unos días después, mediante un artículo en el que publicaba la carta que Reverdy le había enviado:

“Recibo un recorte de su periódico que me concierne a propósito de una nota publicada en 'Comoedia'. La carta publicada es apócrifa, y 'Comoedia' la ha rectificado. Espero que su periódico se atenderá a la costumbre confraternal que permite rectificar los errores de prensa, y que usted tendrá la amabilidad de publicar esta respuesta en el mismo lugar en que apareció su artículo.

No sólo yo no soy DADA, sino que me he colocado desde el principio en una actitud netamente hostil contra los que han inventado o lanzado esa palabra tan insignificante como heroica. Yo me he señalado bastante como campeón de la 'creación artística' y del esfuerzo, para que nadie pueda suponer siquiera que yo apruebo un Movimiento (?) de deliquescencia que no comprende -o poco menos- sino mozalbetes cuya impotencia se manifiesta periódicamente en la imitación de las obras escogidas, por su extraordinaria y muy contradictoria facultad admirativa...” (94).

Efectivamente, el 27 de marzo de 1920, se produce la velada dadá en el Teatro de l'Oeuvre de Paris, en donde se agrava la discusión sobre la paternidad de dadá, que para la opinión pública tanto en Zurich, París y Berlín debía ser atribuida de Tristan Tzara. Dicho suceso sirvió para que Gómez Carrillo proclámase la muerte del dadaísmo, quien relataba el episodio, aunque aún faltaban cuatro años para que su muerte se hiciera oficial, anunciada en *Le Mouvement accéléré*, folleto publicado por Paul Dermée. Este suceso también fue recogido por la prensa bilbaína a través de diario vasco *Euzkadi* (95).

"... no ha muerto de noble vejez , como las grandes escuelas burguesas, ni tampoco de las heridas recibidas en violentas luchas contra elementos opuestos... Ha muerto asesinado, o mejor dicho, ajusticiado por el ridículo, que es, en literatura, la única arma que mata de una manera definitiva... Y el rey Dadá que según subditos españoles había de conquistar al mundo, ha salido de Paris así, a 'coups de balain', corrido, maltrecho, aturdido por la épica carcajada de los parisienses, para ir a morir de vergüenza en un café del Barrio Latino.

La gran batalla se dió pocos días ha, en la sala del Teatro de l'Ouvre. Las invitaciones iban acompañadas de un manifiesto, cuyos artículos principales reza;

El arte vale más caro que el salchichón, más caro que las mujeres, más caro que todo.

El arte es un producto farmacéutico para imbéciles.

El cubismo es la negación de las ideas.

Dadá no pide nada, nada, nada, nada; lo que hace, es para que el público diga: 'no comprendemos nada, nada, nada; los dadaístas no somos nada, nada, nada; ciertamente, no llegaremos a nada, nada, nada...' (96).

Otra de las noticias que con más interés recogieron las crónicas literarias madrileñas fue la del festival dadá celebrado, el 26 de mayo de 1920 en la Sala Gaveau de París. No era para menos, los espectadores se encargaron de tirar, entre otras cosas,

huevos a Eluard, Breton, Soupault. La recepción del dadaísmo en Madrid enseguida se relacionó con el ultraísmo por su carácter perturbador; de hecho, la revista madrileña *España* aludía a los integrantes de *Cervantes* y *Grecia* con la formulación de la siguiente ecuación (97):

$$X = \frac{\textit{Armando Guerra} \times \textit{Armando Guerra}}{\textit{Dada}}$$

Al mismo tiempo, *El Sol* publicaba un artículo dedicado íntegramente a la literatura dadaísta, en el que se hace referencia al origen infantil del movimiento, patente en su propio nombre y en su relación con otros lenguajes primitivos, así como la vinculación y adhesión con España (98). Este sentimiento infantil que experimentaban los dadaístas procedía, principalmente, de la admiración por las sociedades primitivas, a través de las cuales se llegaba a un deseo de pureza e inocencia que también se encontraban en el espíritu infantil; eso, precisamente, era lo que criticaba la prensa madrileña ante algunas acciones de los ultraístas:

“Apestan a café, a tabaco y whisky. Son como esas cortesanas que en Carnaval se visten de niñas y salen por la calle saltando a la comba y lanzando gritos de adolescente. No engañan a nadie. Se las conoce demasiado; son figulinas, todo lo deliciosas que se quiera, pero que no pueden enseñar candor a las nietas ni pureza y abnegación a las madres... En el fondo todo es retrogradación, cansancio, incapacidad para seguir la marcha de los tiempos...” (99).

No solamente se censuró el Dadaísmo sino que se llegó a publicar uno de los manifiestos dadá por el nombre de GAGÁ (100). En diciembre Jorge Luis Borges, desde *Reflector*, ofrecía a los madrileños su criterio sobre el recién publicado Manifiesto Vertical de Guillermo de Torre (diciembre de 1920), quien aludía al dadaísmo.

A partir de 1921, el apoyo ultraísta al movimiento dadá se desarrolla de una manera continuada, sobre todo mediante la colaboración de Guillermo de Torre. Aparte de las crónicas dadaístas en los diarios, las revistas ultraístas destacan varios hechos que muestran una vez más ese deseo de introducción y participación en los movimientos de vanguardia. En primer lugar, durante las primeras semanas del año, desde el Café Colonial, Borges, Correa Calderón, Pedro Garfias, Tomás Luque, Eugenio Montes, L. Walton y Guillermo de Torre realizan en francés un poema automático, que mandan a Tristan Tzara, cuya finalidad era su publicación en la recién creada revista de Picabia (abril de 1920) *Cannibale* y en el que proclamaban, una vez más, su adhesión a la juventud Dadá (101).

En segundo lugar, ese mismo año Guillermo de Torre envía a Tzara un modelo de su fallida revista *Dadaglobe* y, finalmente, éste mismo actuará por vez primera, directamente desde un organismo dadá en París, la revista *391* (102).

En enero de 1921 Guillermo de Torre lanza un artículo sobre el movimiento dadá titulado “Actitud glosadora y enfocamiento preliminar. Los orígenes de Dada. Teorías y manifiestos Zurich. 1916-1919” (103); en febrero, escribirá sobre “Gestos y teorías del dadaísmo” en el que incluye el telegrama de Joaquín Edwards Bello (104), quien se adhiere junto a los poetas madrileños a la causa dadaísta: “*Estoy al corriente de la revolución lírica Dadá por Huidobro, Guillermo de Torre, Cansinos Assens y Lasso de la Vega. Toda la juventud de Madrid y Chile se junta poco a poco a este movimiento...*” (105).

Al mismo tiempo se hace público que durante el mes de abril en la decoración del timbrado del movimiento dadá aparecerán como sede central París y como sucursales

extranjeras Berlín, Ginebra, Roma, New York, Zurich y Madrid, además de anunciarse revistas dadaístas en publicaciones ultraístas *Dd*, *o4 H2*, *Dada*, *Ipeca*, *Projeteur*, *Proverbe* y 2. Esta era una forma más de la adhesión del movimiento ultraísta al dadaísta y de su carácter internacional.

En marzo de 1921, Guillermo de Torre publica bajo inspiración de su nonata revista *Vórtice* el artículo “Vórtice Dadaísta”; al mes siguiente aparece en la sección “Ultra-manifiestos” la “Estética del Yoísmo ultraísta” manifiesto leído en la velada de Parisina (28 de enero de 1921). Con vocación ciertamente dadaísta, Guillermo de Torre proclama un sólo foco de acción: el yo. El individualismo que defendía dadá está presente en el escrito de Guillermo. Tzara, Picabia y otros habían proclamado con sus gestos, gritos y expresiones su individualidad y su liberación respecto a las leyes de la sociedad. Guillermo proclama: *“Yoísmo, genuino vértice donde abocan todas las corrientes de vanguardia, sinteticemos nuestro augural alarido que desvirgará los horizontes intactos... Cultivemos, pues - poetas y camaradas -, la única religión del yoísmo. Exaltemos nuestras características y nuestras potencias peculiares aguerridamente. Por encima del uniformismo grisáceo imperante, allende los contornos gregarios....”* (106).

En junio Guillermo de Torre presentaba en *Ultra* una de las graves confrontaciones que el dadaísmo venía arrastrando no sólo existente en los dos grupos dadaístas, los llamados “dadás núcleo” dirigidos por Tzara que se decantaban por el arte abstracto y los “dadás cascarón”, capitaneados por Ricard Huelsenbechk dirigidos hacia la política sino que, ahora, Picabia se distanciaba del dadaísmo rompiendo sus lazos con Tristan Tzara ya que para él el movimiento duró hasta 1918 acreditándolo en la primera página de *Comoedia* (107). En agosto se realizaba la crónica del “Salón Dadá”,

Exposición Dadá celebrada, el 6 al 30 de junio, en la Galería Montaigne, en la que habían rechazado participar a Breton y Picabia y en la que Duchamp tan sólo mandó un telegrama “Podebelle”.

Como vemos, muchas de las discrepancias dadaístas llegaron a los oídos de los españoles, incluso el famoso “Congreso Internacional para determinar de las directivas y las defensas del espíritu moderno” propuesto por Breton. El primer anuncio de dicho evento en el que se pretendía aunar las tendencias de vanguardia, dadaísmo, cubismo, simultaneísmo y futurismo se realizó en la revista *Comoedia* de París, en la que se publicaba un manifiesto de las revistas *Littérature*, *L'Esprit Nouveau*, *Nouvelle Revue Française* y *Aventure*. El Comité organizador estaba formado por el compositor George Auric; Andre Breton, director de *Littérature*; los artistas Robert Delaunay, Fernand Léger y A. Ozenfant, director de *L'Esprit Nouveau*; Jean Paulhan, secretario de *La Nouvelle Revue Française* y Roger Vitrac, director de *Aventure*.

La noticia llegó a España tan sólo quince días después, en el núm.22 de *Ultra* (enero de 1922), además de anunciar la participación en el congreso del movimiento ultraísta mediante su corresponsal en París, Marjan Paszkiewicz. Finalmente, el congreso fue un fracaso porque la ruptura entre Breton y Tzara se hizo patente. La reunión en la Closerie de Lilas promulgó la desconfianza entre los organizadores del congreso y en julio de 1922, Emile Malespine inaugura el primer número de la revista *Manomètre* que llegaría hasta 1928, y en la que Guillermo de Torre figurará en 1925 como miembro de la redacción.

Finalmente, el 17 de noviembre de 1922 Breton da una conferencia en el Ateneo barcelonés, en presencia de Picabia sobre “Caractères de l'évolution moderne et de ce qui en participe”. El último resquicio dadaísta en España se produciría al año siguiente, cuando Breton presentaba en Barcelona una exposición dedicada al padre de *La fille née sans mère*. Allí en grupo se encontraba el reducto dadaísta español, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega y Joaquín Edwards entre otros que rechazaban que el dadaísmo había muerto en París (108).

Otro de los aportes extranjeros fue la lírica expresionista que tanto se ocupó de la visión catastrófica de la guerra. Apareció en las revistas ultraístas, a través de las noticias de Jorge Luis Borges, calificado por Guillermo de Torre de “*expresionista concentrado*” (109). Éste, quien durante los años de la Gran Guerra se había refugiado en Suiza, lugar escogido por muchos de los escritores alemanes, en donde entró en contacto con ellos (110), se encargó de traducir y producir algunas poesías expresionistas. Las primeras crónicas aparecen en *Cervantes* bajo el título “Antología expresionista” (octubre de 1920) en la que aparecen poesías de Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynicke, W. Hahn, A. Vagts, W. Klemm, A. Stramm, L. Shureyer y H. Strummer, traducidas por Jorge Luis Borges; en *Grecia*, con su “Lírica expresionista” (noviembre de 1920) y en la revista del movimiento, *Ultra*, se juzga la antología expresionista *Die Aktions-Lyrik*, 1914-1916 (octubre de 1921) publicada en Berlín y, por último, se reciben entre otras la revista expresionista *Der Sturm*. La plástica expresionista también traspasó nuestras fronteras pero sólo a través de breves noticias como el artículo de Clément Pousaiers “La pintura expresionista” en *Cosmópolis* (junio de 1922).

Por otra parte, la presencia ultraísta en el exterior supone el complemento y, en gran medida, la herencia del movimiento europeo. Estuvo protagonizado por Guillermo de Torre y sus contactos con los vanguardistas más avanzados como Tzara, Peiper, y otros muchos como apunta Juan Manuel Bonet (111), sin olvidar su expansión por América latina a través de Bartolomé Galíndez y J.L.Borges en Argentina, Alberto Hidalgo, Norah Borges, Manuel Maples Arce, Germán List Azurbide, José Juan Tablada, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Humberto Rivas...; en Uruguay a través de Alfredo Mario Ferreiro, Ildefonso Pereda Valdés; en Perú con Carlos Oquendo de Amat; o en Chile mediante Joaquín Edwards Bello, Salvador Reyes, Alberto Rojas Jiménez, Zsigmond Remenyik, etc (112).

XIII.4. PERTINENCIA DE UNA PLÁSTICA ULTRAÍSTA

Desde los comienzos en 1909, de los primeros y discontinuos episodios de vanguardia en la capital madrileña, el término “ultra” fue la única esperanza real para el grupo de artistas con vocación auténticamente vanguardista. El ultraísmo ha pasado a la historiografía como un movimiento literario de vanguardia española pero, también, como afirma Eugenio Carmona, fue *“el primer, y único, movimiento que se produjo en España a lo largo de toda la historia del Arte Nuevo”* (113), todo ello sin olvidar las actuaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos entre 1925 y 1936. El ultraísmo se diferenciaba de lo anterior por su aspiración a la búsqueda de nuevas formas, para la cual adaptaron y asimilaron el cubismo, el futurismo, el expresionismo y, en ocasiones, el dadaísmo. Este

mismo proceso fue el que adoptaron para su incursión en las artes plásticas españolas, puesto que un movimiento literario que quisiera equipararse a alguno europeo necesitaba un apoyo artístico como el que tenían el cubismo literario, el expresionismo, el futurismo o el dadaísmo. Nos encontramos, pues, con el primer grupo con aspiraciones nacionales e internacionales, tanto literarias como artísticas, de hecho veremos que la mayor parte de los componentes en el campo de las artes plásticas son extranjeros, Jahl, Paszkiewicz, Barradas, Norah Borges, etc.

El carácter de libertad e independencia que proclamaba el ultraísmo sirvió para atraer a los propios artistas aunque, a veces, sería el mismo movimiento quienes les reclamara en su peculiar provecho, como es el caso de Rafael Barradas. Este sentido simbiótico contribuyó a la desaparición, por primera vez, del viejo mito de un concepto de arte que se unía por sus nacionalidades; es decir, la agrupación de las obras artísticas se reunían según su lugar de procedencia. El caso más común o más conocido fueron los envíos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en donde se hablaba del envío vasco o catalán; también en el desarrollo de exposiciones colectivas se designaba con estos apelativos: la exposición de artistas vascos, artistas polacos, artistas catalanes, artistas argentinos, etc. El ultraísmo aunó todas estas nacionalidades bajo el distintivo común de “ultra” que, como decía su primer manifiesto, no era “una escuela determinada, sino el de un renovador dinamismo espiritual”. Tras el fallido primer Salón de Otoño en octubre de 1920 nacido, precisamente, del descontento ante la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, surgieron las primeras voces - Mateo Inurria, Angel Ferrant y Juan de la Espina - para crear la primera Exposición de artistas independientes. Este Salón de Otoño

formado al calor de las reuniones de los miembros de la Asociación de Pintores y Escultores surgió con ánimos de libertad e independencia artística, valores que muy pronto se perdieron, aún habiendo desechado la idea de conceder primeros premios. Fracasó, igual que las exposiciones nacionales, y se criticó su falta de selección y la admisión de centenares de obras que provocaban la acumulación de las mismas. Algunos ultraístas de primera hora, como el polaco Wladyslaw Jahl o el español Vázquez Díaz expusieron pero no dejó de semejarse, como indicaba Ballesteros de Martos *“a las de París. Pintura mediocre, cientos de artistas. Sobresalen Daniel Vázquez Díaz, Solana y Gustavo de Maeztu, representan anhelo de independencia”* (114).

No hubo más remedio que esperar a otro nuevo intento, el protagonizado por cinco miembros ultraístas - Vázquez Díaz, Delaunay, Rafael Barradas y los poetas Vando Villar y Adolfo Salazar -. Sin embargo, se quedó tan sólo en un intento, el de crear el Salón de los primeros independientes en España: *“Se han reunido en Comité los artistas Vázquez Díaz, Delaunay, Vando Villar, Salazar (D. Adolfo) y Barradas, con objeto de poner en práctica la idea de organizar una exposición de todas las manifestaciones del arte.*

Tenemos entendido que la citada Exposición verificaráse muy en breve, y los organizadores publicaron un manifiesto exponiendo sus ideas, y en el cual figurarán los nombres de los que integraron el Salón de los primeros independientes en España” (115).

El propio Juan de la Encina daba la enhorabuena al futuro proyecto ante el fracaso del Salón de Otoño: *“El otro suceso a que nos referimos es la constitución de una Sociedad de modernos. Bien venida sea. Nos complace mucho más que el canto de cisne fortuneiro. Al fin y a la postre, son más garbosas y entretenidas las ‘cargas’ de ‘El reflector’ que las pomposas*

funciones de cualquiera cofradía de agonizantes. Además, esta nueva Sociedad, llevada con buen tino, podría al fin conseguir formar una Sociedad de artistas verdaderamente independientes y hacer que se prolongue en Madrid el reguero de inquietudes estéticas que nos trajo fortuitamente la guerra, y que está ahora a punto de desvanecerse” (116).

Los organizadores de este nonato Salón aparecido en la prensa madrileña en diciembre de 1920, tenían relación directa con el ultraismo. Precisamente, ese mismo mes acababa de inaugurarse la revista ultraísta *Reflector*, dirigida por José Ciria y Escalante y como secretario de redacción Guillermo de Torre. En su primer número aparecían, entre otros, los nombres de los siguientes colaboradores: Barradas, Adolfo Salazar, Vázquez Díaz y Vando Villar. Menos la participación de Delaunay, todos ellos eran los que proclamaron el primer salón de independientes. La relación que les unió fue el seno ultraísta que continuó durante y después del movimiento. Adolfo Salazar era aparte de musicólogo y compositor, poeta ultraísta y crítico periodístico; Vando Villar, además de poeta ultraísta, llegó a publicar un manifiesto ultra en la revista *Grecia* (junio de 1919) y a dirigir su propia revista, *Tableros*, que también ilustraría Barradas; éste último se incorporará a la plástica ultraísta de la mano de Guillermo de Torre, quien le dedicó un poema sobre el ultravibracionismo, y a quien eligió junto a Norah Borges para ilustrar su Manifiesto Vertical (diciembre de 1920). Posiblemente, todas estas referencias nos aproximan a una de las primeras maniobras ultraístas en la que se intentó aunar el espíritu ultra que no era otro más que la acogida de todas las manifestaciones artísticas en España. Se trató del primer proyecto artístico de un movimiento organizado de vanguardia en España que no dio sus frutos y tuvo que esperar hasta 1925, momento en que veremos de nuevo en el comité a varios de ellos: Barradas, Adolfo Salazar y

Vázquez Díaz, algunos como firmantes de la Sociedad de Artistas Ibéricos y, otros, además, como participantes.

Fue, inequívocamente, la independencia espiritual de los componentes del ultraísmo, es decir, las diferentes trayectorias plásticas de estos artistas, lo que hizo del ultraísmo un movimiento organizado a través del cual podían manifestarse. No existe una estética o una plástica propiamente ultraísta, sino que se trata más bien de una tendencia que bajo el apelativo ultra englobó los diferentes modelos pictóricos de los artistas más avanzados afincados en Madrid - el planismo de Celso Lagar, el vibracionismo y otros registros de Barradas, el formismo de los polacos Paszkiewicz y Wladyslaw Jahl, las cubicaciones de Vázquez Díaz, el expresionismo de Norah Borges, etc. - que crearon obras de aspecto externo muy semejante, que seguirían los más jóvenes que habían convivido con ellas, como Bores, Pancho Cossío, Santa Cruz, Sáenz de Tejada, Maroto, Guezala, Ucelay, Alberti, Francisco Mateos, Luis Huici, Francisco Miguel, Ramón Núñez de Carnicer, etc.

Los precedentes artísticos del ultraísmo se remontan, pues, a las exposiciones individuales bajo un mismo denominador común, el arte de vanguardia, como las que hemos visto en otros apartados, las de Celso Lagar, los íntegros, los polacos, los Delaunay, Vázquez Díaz, etc. El papel del ultraísmo fue aunarlas en un grupo organizado; de hecho, nos encontramos con la primera imagen colectiva de todas aquellas tendencias de vanguardia que desde 1915 pululaban por Madrid. El tesón que caracterizó al grupo de poetas ultraístas en su vocación hacia lo nuevo respondía a la necesidad de crear una plástica capaz de simbolizar gráficamente el movimiento. Sin embargo, aquélla carecía de una unidad que, al mismo tiempo, la hacía ser más libre, por

ello sus principales miembros se caracterizaron por una unión independiente que rompió con lo anterior. Como grupo quisieron mostrar una estética moderna aunque para ello cada uno siguiera su propio camino, independientemente de las influencias que tuvieron sobre neófitos ultraístas de última hora como Alberto Sanchez o Dalí a través de Barradas, o Bores mediante las xilografías expresionistas de Norah Borges.

Esa propuesta ultraísta de establecer una plástica acorde al movimiento tan sólo se mostró públicamente en contadas ocasiones. Por orden cronológico, y excluyendo las ilustraciones gráficas que aparecen en libros y revistas, destacaron la mencionada nonata Exposición del Salón de los primeros independientes en Madrid (diciembre de 1920); los decorados de los esposos Delaunay y la exhibición de obras de pintores Vázquez Díaz, Jahl y Marjan Paszkiewicz en la citada velada ultraísta celebrada en la sala Parisiana de Madrid (28 de enero de 1921); los carteles anunciadores de Jahl pegados en la carrera de San Jerónimo para la segunda velada en el Ateneo (30 de abril de 1921); la exposición privada de los pintores Santiago Vera y Ruth de Velázquez en su casa madrileña (mayo de 1921); la constatación de una tienda de “arte decorativo ultraísta”, bajo la dirección de Jahl y su esposa, Lucia Auerbach, en la calle Goya 86, donde se encargaban de la decoración de interiores, vestidos, muebles, cerámica y objetos, efectos de transparencia y color; en febrero de 1922, se anuncia la presencia de Wladyslaw Jahl y Marjan Paszkiewicz junto a Molse Kisling en la Exposición “Les Independents polonais”, organizada por la Galería Crillon de París, al mismo tiempo que, se mencionaba la invitación por la revista *Lumière* a Norah Borges y Wladyslaw Jahl para representar al movimiento ultraísta en la Exposición Internacional de grabado en Amberes y se anuncia

la celebración de una Exposición de Arte Moderno organizada por la revista *Ultra* que tendría lugar en el mes de marzo, exhibición de la que no existe ninguna noticia más.

A la vista de estos acontecimientos, se diría que el proyecto ultraísta, tanto literario como artístico, consiguió sus objetivos de abrirse camino al exterior gracias a los miembros extranjeros que tenían sus contactos en el exterior como los hermanos Borges, los esposos Delaunay, los artistas polacos o los corresponsales en el exterior: “*El ultraísmo* - publicaba la misma revista - *es ya una realidad internacional*” (117). Se les consideró, como ya hemos visto, miembros de la lista Dadá; se impulsó el ultraísmo hacia tierras latinoamericanas como Argentina, Uruguay, Perú, Chile, etc.; en París tuvo su sede a cargo de Marjan Paszkiewicz, quien representó al ultraísmo dentro del Congreso Internacional de 1922; en Polonia se extendió a cargo de otro corresponsal, Tadeuz Peiper; en Italia la revista *Poesia* de Milán presentaba a los poetas del ultraísmo a cargo de Guillermo de Torre (118); en Bruselas se publicaron las xilografías de Jahl en la revista *Seccion* (agosto 1922), incluso, en Lyon, *Manomètre* contó con la participación de Guillermo de Torre, Borges, Norah Borges y Julio Casal, entre otros.

Dentro de nuestras fronteras, el movimiento ultraísta fue una realidad que se conoció no sólo sus puntos neurálgicos como Sevilla, Madrid u Oviedo, sino que extendió por casi toda la Península; en el País Vasco a través de sus referencias hacia el movimiento; en Cataluña, Pérez Domenech realizaría una conferencia sobre el ultraísmo en el Ateneo barcelonés, en enero de 1922; en Baleares, donde se presentó la estética

ultra en La Fiesta de la Poesía, (Palma de Mallorca, enero de 1922), en Huelva, en Lugo, en La Coruña, etc.

Pero lo más concluyente fue además observar cómo a través del ultraísmo, utilizado como puente hacia otros lenguajes, su sed de vanguardia se transformaba en algunos artistas en una vuelta al orden. Más que antagónicas, como asegura Eugenio Carmona (119), creemos que se trata, como afirmaría poco después el mismo historiador (120) de una “cohabitación” entre dos tendencias, la vanguardia y el retorno al orden, pero no sólo en el ámbito europeo sino dentro del propio movimiento ultraísta aunque a partir de 1923 se iniciara una fase de desprestigio hacia el ultraísmo.

Este nuevo clasicismo que en Europa tiene sus orígenes en los primeros años de la Gran Guerra, en España se puede constatar desde 1917 con la estancia de Picasso en Barcelona para acompañar a Olga Koklova que actuaba en los Ballets Rusos en su obra *Parade*. En junio, Picasso se encuentra en Madrid, ciudad que abandonaría poco después tras la celebración del banquete que Ramón Gómez de la Serna y algunos amigos le organizaron, entre ellos, miembros ultraístas como Cansinos Assens, artistas como Bartolozzi, Zamora, Fresno, Bergamín, Echevarría, Penagos y críticos como Manuel Abril y Juan de la Encina. En Barcelona permanecería seis meses, durante los cuales trabajó, principalmente, en dos corrientes: una figurativa con inspiración clasicista y otra basada en registros de un cubismo tardío, allí recibió una comida homenaje junto a Ramiro de Maeztu, acto que quedó reflejado en las páginas de *Vell i Nou*. Pero lo más importante de su estancia fue, sin duda, sus posibles influencias en el arte catalán respecto al nuevo clasicismo y frente a las tendencias de vanguardia de primeros de siglo

que venían exhibiéndose en Barcelona - los cubistas Duchamp, Gleizes, Metzinger, Laurencin, Gris, Le Fauconnier y Agero, el planista Celso Lagar, los simultaneístas los Delaunay, los fauvistas Otto Weber y Van Dongen, los rusos Hélène Grunhoff y Serge Charchoune, el dadaísta Picabia, los uruguayos Torres García y Barradas...- además de la fuerte corriente noucentista. Sin duda alguna, para ésta última fue un acto revalorizador del proyecto mediterraneísta. En el resto de España y, en concreto, en el entorno ultraísta madrileño, la presencia de Picasso en la capital no debió causar demasiada influencia aunque no se puede decir lo mismo de su estancia en Barcelona, que a través de publicaciones, como la revista *Vell i Nou* se encargaron de lanzar los primeros ejemplos como el retrato a lápiz de Ambroise Vollard realizado por Picasso con una línea muy ingresca (julio de 1917), trayectoria que continuó en los años siguientes, como en julio de 1920, cuando André Thérive dedica un artículo al pintor O. Coubine (121).

En el ámbito ultraísta madrileño no se puede negar la realidad de las publicaciones extranjeras que los directores de las revistas ultraístas recibían, al tiempo que anunciaban el proceso de cambio que se producía en Europa en sus propias páginas. Durante la crisis postbélica e incluso antes, el arte de las vanguardias había sido sustituido por tres frentes pictóricos que tenían en común la recuperación del objeto o la figura pero cada uno de ellos de una forma distinta: la pintura metafísica italiana, el purismo francés y el radicalismo alemán (122).

Al lado de un futurismo renovado aparece la primera. La pintura metafísica busca una realidad con caracteres oníricos que tiene sus orígenes en las obras De Chirico, realizadas en París antes de la Gran Guerra. Esta opción italiana tendrá dos

aspectos, uno fantástico e inverosímil, derivado en ocasiones del romanticismo centroeuropeo y otra, llamémosla más nostálgica, que incurre en aspectos del arte del Trecento y Quattrocento. El movimiento ultraísta, abierto a todas las nuevas corrientes europeas, se encargaría de dar a conocer esta tendencia italiana, además de constatar que revistas como *Cosmópolis* y *Ultra* recibían y publicaban de forma propagandística, entre otras, la revista *Valori Plastici* (1918) cuyo estandarte fue desde el principio el llamado “retorno al orden” que más tarde desembocará en los realismos mágicos:

“...su obra puede llamarse clásica, dando a esta palabra el sentido de su origen latino *classicus*, que significa perteneciente al primer orden... Desde el impulso de los futuristas, la pintura italiana no había hallado una expresión bastante poderosa que igualase los esfuerzos de la nueva pintura francesa. En la obra de Georgio de Cherico (sic) se afirma hoy esta expresión en el despliegue de un lirismo nuevo, en el cuadro sólido de una seriedad dantesca, en el peso de una materia iluminada, donde la soledad, la fatalidad y el equilibrio encadenan su pintura a través del tiempo a la de la gran tradición italiana... Después de 1914, De Cherico (sic) ha descubierto nuevos y más vastos horizontes para su arte...” (123).

La segunda, el purismo francés, sería una derivación del cubismo, pero se diferenciaba de éste al presentar un ideal de belleza y método que se esgrimía mediante los componentes de las primeras vanguardias. Sus teorizaciones fueron presentadas, principalmente, en 1918 por Ozenfant y Jeanneret en *Après le Cubisme*, *Le Purisme* o en la revista *L'Esprit Nouveau* fundada en 1920, que recibían las publicaciones ultraístas como *Ultra*.

Al hilo de estos hechos, en marzo de 1920 *Cosmópolis*, la revista ultraísta abierta a todas las tendencias europeas, particularmente la francesa, publicaba un artículo sobre

el desarrollo de la Exposición de los Independientes en París, en donde se proclamaba la destitución del cubismo por nuevos procedimientos de los artistas franceses como M. Metzinger, Lhote, Gleizes, Léger, españoles como Juan Gris o Celso Lagar y otros (124). Dos meses después, la misma revista ofrecía a sus lectores una interesante crónica sobre el nuevo arte en París reflejando la vuelta dada por los artistas hacia tendencias clasicistas, especialmente, hacia el purismo (125). En diciembre de 1920, la recién creada revista ultraísta *Reflector* de José de Ciriá y Escalante y su secretario de redacción Guillermo de Torre, lanzaba un interesante artículo sobre Jacques Lipchitz y Picasso en el que aparecían cuatro reproducciones, dos de cada uno de ellos. Guillermo de Torre exponía la nueva tentativa de la escultura cubista de Lipchitz:

"La clave teórica de su Arte es: que en lugar de traducir directamente la profundidad, nos da el equivalente plástico, ordenando en un sentido siempre arquitectural los planos y volúmenes, con un espíritu de equilibrio clásico y de euritmia intencional novísima" (126).



Picasso, *Arlequin*



Lipchitz, *El Guitarrista*

(*Reflector*, Madrid, diciembre 1920)

Al lado, el nuevo clasicismo de Picasso representado por la imagen de un arlequín con un trazo muy ingresco, al que enfrentaba con un dibujo tardocubista: “*Su obra es múltiple, contradictoria y poliorámica: desde el Greco a Cézanne, de Gauguin a Toulouse-Latrec (sic), de Matisse a Ingres... Su obra abarca grandes segmentos del Arte antiguo y del Arte genuinamente contemporáneo*” (127).

Asimismo, este primer número de *Reflector* se ocupaba en su sección de libros escogidos de *Du cubisme et des moyens de le comprendre* de Albert Gleizes. De nuevo Guillermo de Torre se encarga de glosar el resumen de dicho libro: “*Gleizes contempla ya la perspectiva exacta del nuevo Arte, sus matices peculiares, sus espejismos fugaces y sus elementos genuinos y permanentes que abocan a unas metas definitivas. Los axiomas teóricos en que cristalizan sus inquietudes, revelan el anhelo esencial de enlace auténticamente tradicional, y la preocupación reconstructiva de los volúmenes compenetrados y simultáneos en el espacio, que posee a los pintores cubistas. Ellos, en su reacción frente a los impresionistas, han relegado los problemas de la luz y del colorido, abismándose en la estructuración de los elementos modernos, y organizándolos en el cuadro según una regla de creación supraobjetiva. De ahí que en Poussin, David e Ingres fijen los cubistas sus anhelos de retorno hacia la pura tradición lineal y la síntesis primitivista*” (128).

La consecuencia de estas crisis de valores de las vanguardias europeas de primeros de siglo seguía llegando a Madrid, principalmente a través de dos teóricos ultraistas, el pintor y escritor Marjan Paszkiewicz y, como hemos visto antes, Guillermo de Torre. El primero, residente en Madrid desde la década de los años diez, intervino en la Exposición de pintores polacos prologando, como ya se ha dicho, el catálogo e integrándose poco después al ultraísmo. Participó en la velada ultra del 28 de enero de 1921, dando una conferencia sobre el arte viejo y nuevo, en la que asumía la pintura

purista francesa: “*La pintura de hoy, y hablo, claro es, de ‘extramuros de la Academia, se desarrolló sobre la base teórica del purismo, pictóricamente plástico. Es un nuevo horizonte y un nuevo motivo para querer el arte pictórico, este imperativo de una pintura pura*” (129).

En 1921 marcha a París como corresponsal del movimiento. Antes de su partida la revista *Ultra* le organiza un banquete en el restaurante Oro del Rihn (28 de abril) al que asisten Rivas Panedas, Jahl, Lasso de la Vega, Humberto Rivas, Vázquez Díaz, Barradas, Arizmendi, Puche, López-Parra, César A. Comet, etc... Desde París llegarán sus opiniones sobre los nuevos rumbos de la pintura; su libro *Promenades d'un ver solitaire* publicaba: “*El cubismo reaccionó visiblemente y sin rodeos contra el impresionismo. Pero ahora se está reaccionando contra el cubismo, fusilándose en el doble sentido de la palabra. El sentido militar y el escolar*” (130).

En enero de 1922 representa al ultraísmo en el Congreso Internacional de París para señalar las direcciones y la defensa del arte moderno. A finales de año escribe en *Horizonte* varios artículos en los que, de nuevo, aparece su visión sobre la pintura pura, así como menciones al impresionismo y Cézanne (131).

Del segundo, Guillermo de Torre, hemos observado cómo su adhesión al ultraísmo se declaró, incluso, con la realización de manifiestos como *El Manifiesto Vertical* de 1920 y en escritos sobre las vanguardias, sobre todo sus constantes referencias al dadaísmo, gracias a sus amigos Norah y Jorge Luis Borges, quienes habían tenido contacto con algunos de ellos en su estancia de Ginebra. Ahora, en 1921 recogía las crónicas de la famosa revista del retorno al orden *L'Esprit Nouveau*, donde aparecen los estudios de Cézanne, Seurat, Picasso, Greco, Paul Dermée, Ozenfant, etc... (132).

Además, en su “Valoración estética de los elementos modernos”, publicada en 1922, volvía a evaluar las modificaciones plásticas de los cubistas y la vuelta a los procedimientos tradicionales que marcaban un giro de la vanguardia hacia un nuevo clasicismo (133). Otro de los corresponsales literarios del ultraísmo fue el mencionado Tadeuzs Peiper. Durante su residencia en Madrid (1915-1920) se introdujo en los tabernáculos ultraístas colaborando en *Ultra* o *Alfar*, además de diarios como *El Sol* o *La Publicidad* (134). Esta misma labor la realizaría, por ejemplo, Jorge Luis Borges desde Buenos Aires.

Continuando con los orígenes de un nuevo retorno al orden a través de las páginas ultraístas nos encontramos en 1921, con la revista de Juan Ramón Jiménez, *Índice*, abierta a aquellas corrientes del momento pero con una clara tendencia al nuevo clasicismo: “revista literaria mensual, que aspira a congrega los valores más puros y prestigiosos de las generaciones antecesoras, en la unión de las figuras. Tendencias juveniles serias y avanzadas de hoy” (135). Muy claras fueron las preliminares y, ya en el núm.2, Adolfo Salazar escribía desde París sobre el “retorno al orden” de Picasso y el peligro que acechaba a la pintura moderna si caía de nuevo en una pintura de asunto pero los indicios de este giro aparecen también en su núm. 4, en las palabras de José Bergamín (136), quien alude a la revista *L'Esprit Nouveau*.

“En la actual exposición, Pablo Picasso presenta cuadros que partiendo de su primer estilo ‘característico’ (el objeto, muy acertado, fue el circo y sus personales) llegan hasta su actual retorno a Ingres, retorno hinchado, erisipelatoso, tumefacto, como maltrecho después de su triple experiencia cubista. La evolución de ese proceso tiene, a mi juicio, una clara lógica... Un salto de tigre: el Ingres hipertrofiado que ahora le brota a Picasso como una erupción, no sino el romper tumultoso de todas esas privaciones anteriores. Cerrado el círculo del impresionismo, cancelado el cubismo cuya

evolución le lleva a las normas tradicionales, se piensa que tras de la construcción, tras de los valores, tras de las calidades viene el carácter, la busca del perfil y del sabor de época. ¿Estará la 'anécdota' detrás? Si se vuelve de nuevo al 'objeto', a que éste no sea indiferente, volverán a imperar los criterios de selección, y de ahí al 'asunto' apenas hay un milímetro" (137).

El fenómeno del "retorno al orden" coincide, no por casualidad, con el progresivo desprestigio del ultraísmo. Con motivo de la primera velada madrileña en la Parisiana algunos detractores declaran la muerte del ultraísmo, aunque los ultraístas celebraban la inauguración de uno de sus órganos publicitarios más importantes, la revista *Ultra*:

"Un ultraísta dijo una vez en una revista del género 'ultra', hablando de un aeroplano, que era un 'ventilador nómadas', y otros poetas de esta 'secta' dijeron millares de veces cosas de ese calibre. La gente 'vulgar', que no está iniciada en las exquisiteces de los ultraístas, ha reído locamente ante las empleadas por estos poetas.

¡Y pensar que ya esta escuela es vulgar al lado del 'dadaísmo', última novedad literaria! Cuando se enteraron los madrileños trasnochadores de que los ultraístas daban una velada en un parque de recreo madrileño se regocijaron pensando en el rato de risa que les esperaba; pero ¡Oh, decepción! los concurrentes no pudieron reírse. La mayor parte de lo que se recitó lo entendían. Los versos de López Parra, por ejemplo, sólo tenían de ultraísta el nombre, y así los de todos los recitantes. Lo único que no entendió la gente fue una poesía de Lasso de la Vega, ¡pero es que la leyó en francés!

No existe el ultraísmo. Murió en la última y primera velada" (138).

El ultraísmo se había convertido para muchos en "una joya de latón que tiene engarzadas perlas auténticas, perlas falsas, garbanzos, alguna turquesa, pepitas de melón, adoquines de todo" (139). Sin embargo, uno de los precedentes más significativos fue la aparición en este año (1921) del libro de Cansinos Assens *El movimiento V.P.* Allí, el autor realiza

una crítica al ultraísmo en forma humorística a la vez que se desligaba del movimiento. El mismo se autocalificó como el “poeta de los mil años”, además de otorgar otros nombres a los miembros más destacados como “Renato” a Huidobro, “el poeta rural” a Xavier Bóveda, “Sofinka Modernuska” a Sonia Delaunay, “el poeta más joven” a Guillermo de Torre, etc... Este último censuraría la obra de Cansinos argumentando que era *“una malograda farsa novelesca de aire satírico, contrastes humorísticos e intención desconocida... Se halla escrito en el estilo de ‘pastiche’ mixtificador y, precisamente, la simulación y la apropiación de elementos ajenos que este modo implica, es más bien una ofensa”* (140).

A finales de 1921, *Ultra* publicaba algunos de los párrafos que Ortega y Gasset había leído en la Cripta de Pombo sobre los orígenes de las primeras vanguardias y su posterior desarrollo en el ultraísmo, al tiempo que surgía una generación basada en los principios de una tradición renovada (141). El clasicismo comenzó a ser aquella palabra que miraba al pasado desde una visión moderna pero que venía a sustituir a lo ultramoderno. Las crónicas sobre el “retorno al orden” se hacen cada vez más frecuentes y el término aparece con asiduidad en las publicaciones, incluso en títulos de artículos como el de José Bergamín “Clasicismo” (142) que presenta la revista *Clasicista* constituida en Lyon por Jean Hytier, defensor del nuevo clasicismo. Se mencionaba, además, a Juan Ramón Jiménez como el nuevo visionario de la lírica clásica española, sobre todo a partir de su *Segunda Antología poética* (1917).

Siguiendo los hechos por orden cronológico, en 1920, Juan Ramón Jiménez ofrecía su confianza al joven artista, Benjamín Palencia, un año después se la había dado a Vázquez Díaz prologando y defendiendo su arte en su Exposición de la Biblioteca

Nacional. A Benjamín Palencia se le encargaba ilustrar un libro bajo el título *Niños* (1923) para la Biblioteca de Índice, en el que se apreciaban claros rasgos de un nuevo clasicismo. También por estas mismas fechas Palencia participaría con otros dibujos en la revista *Horizonte*. Uno de los acontecimientos más significativos que mostraba la muerte del ultraísmo lo llevó a cabo el ex-ultraísta Guillermo de Torre, cuando en su libro de poemas *Hélices* (1923) publicaba la desaparición del movimiento coincidiendo, además, con la llegada a Madrid de Eugenio D'Ors, el definidor y defensor del clasicismo mediterráneo.

Al año siguiente, la revista de La Coruña, *Alfar* que había adoptado su nombre definitivo en octubre de 1923, junto a la aparición en Lugo de *Ronsel* (1924) comienzan a desligarse del ultraísmo y coinciden con los enfrentamientos entre Guillermo de Torre y Vicente Huidobro sobre la paternidad del creacionismo publicado en *Création* y, más tarde, en *Alfar*. A pesar de que eran las revistas más tardías del movimiento, la segunda según, las palabras de Victor G. de la Concha pretendía “aun cuando no lo diga inicialmente reimpulsar el movimiento de Restauración Cultural Gallega. Esta aparecía por entonces demasiado cerrada sobre sí misma, en una tendencia centripeta, arqueológica y folklórica” (143). *Ronsel* apareció cuando el ultraísmo estaba dando sus últimos coletazos, al mismo tiempo que surgía el “retorno al orden”. La revista más que adherirse en su pretensión de llevar a cabo un eclecticismo que acogiese todas las tendencias, escogió el nuevo camino del clasicismo que, por otro lado, se ligaba más a la cultura gallega. Por ello, no es de extrañar que en el núm.1 de la revista apareciera un dibujo vibracionista “El Tranvía” publicado con anterioridad en *Un enemig del Poble* (1919), al lado de un estudio

clasicista de Mateo Inurria que por cierto, también había sido ilustrado en la *Renovación madrileña* (25-7-1918) o la crítica del libro *Madrid callejero* de Solana, definido como “el pintor, el escritor más veraz de España y quizás por eso su artista más representativo” (144).

En el núm.2 se publicaba un dibujo de Barradas, *El posadero del Olalla*, fechado en 1923 y perteneciente a su estancia en Luco de Jiloca. En aquel dibujo se aprecia el paso al clasicismo del artista con claras alusiones al Picasso “ingresco”:

“Como Picasso ha retornado a Ingres, Barradas ha vuelto también, es decir a su pequeño Luco de Jiloca” (145).

En los siguientes números aparecía *El Café de Atocha* de Alberto Sánchez, de clara influencia barradiana; *Pinal*, de Castelao, *Los niños*, de Barradas; *Rapacinha galega*, de Angelo Johan; *Retrato de Pío Baroja*, por Alvaro Cebreiro; *Padre e hijo paseando por las afueras*, de Luis de la Casa; *Juerga flamenca*, un grabado de Norah Borges, y *Desnudo*, de Benjamín Palencia con claras alusiones a un arte más purificado y determinado que declaraba su adhesión a un nuevo orden (146).

El fin del ultraísmo arrastró, también, a su plástica. Barradas, como sabemos, vuelve su mirada a un clasicismo monumental, Jahl y Norah Borges siguen el mismo camino. Otros como Luis Huici, Francisco Miguel, Fernández Mazas o Santacruz desaparecen de la escena artística. Este nuevo “retorno al orden” buscará sus propios modelos en la plástica española, así por ejemplo, Joaquín Sunyer, máximo representante en su día del noucentisme catalán pasa a ser uno de los modelos preferidos para los jóvenes artistas; también Daniel Vázquez Díaz y escultores como Mateo Hernández y Victorio Macho, al tiempo que surgían los jóvenes seguidores de estas teorías Gabriel

García Maroto, Gregorio Prieto, Ucelay, Benjamín Palencia, Dalí, Arteta, Ferrant, etc. que eclosionarían en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925).

A continuación veamos por separado cada uno de aquellos miembros que participaron directa o indirectamente en la plástica ultraísta. Celso Lagar pertenece a ese grupo de artistas que junto a Ruth de Velázquez y Santiago Vera se integraron en el movimiento ultraísta de una manera muy efímera. En el caso de Lagar estuvo, incluso, presente antes de la aparición pública del manifiesto ultraísta en enero de 1919. Cansinos Assens le había mencionado pero haciendo referencia a su arte, el planismo. De tal manera que esta relación entre Lagar y el ultraísmo pudo tan sólo ser un conocimiento personal entre uno y el otro. Así podríamos hablar de una conexión entre “ultraísmo y planismo” exclusivamente en la utilización del término como se adoptaron otros tantos vocablos propios de la vanguardia. Precisamente en los preámbulos literarios sobre el ultraísmo, Assens apelaba a todos aquellos grupos tanto líricos como pictóricos que aspirasen a crear un arte nuevo. Admitía no sólo el futurismo, el cubismo, el expresionismo o el simultaneísmo sino el planismo pictórico (147) que, por aquellas fechas, en noviembre de 1918, como visto se encontraba expuesto en los salones del Ateneo madrileño. Por ello, no es de extrañar que el poeta escogiera el planismo como una tendencia más de vanguardia. En sus alusiones a estos ismos se podía apreciar la visión de una “pintura moderna europea” en la que se cantaba a la modernidad mediante símbolos reales como eran las fábricas, los aviones, los puertos, las ruedas, etc. que debieron ser los principales elementos para esta incursión en la poética ultraísta. Sin

embargo, el planismo no ejerció de una manera activa en el movimiento, sino a través de alusiones que realizaron los poetas ultraístas. El joven Xavier Bóveda, como vimos en el apartado sobre Celso Lagar, conoció personalmente al artista y le dedicó un artículo en el que se adhería a su planismo. Es, precisamente, el mismo joven quien, tomando las referencias de su arte, le mencionará en sus primeros poemas ultra, en el titulado “Mi casa”.

“Si entra un burgués me dice:

‘Su casa, poeta, es pobre’

Perdone - le respondo-

señor, mi casa es rica.

Esa mesa, esa silla,

son, señor, por lo viejas,

muy dignas del respeto

de las casas antiguas.

‘Sí -dice-, pero, ahora

de otra forma se estilan...’

(Es verdad... Y otras almas

también se necesita.)

Cuando él se marcha

yo - todo se justifica

viniendo de quien viene-,

de la necia visita

desagravio, contrito,

a la mesa y la silla.

Lagar -el gran planista-

la elogió: ‘¡qué sencilla

*y qué buena y qué noble
 es tu casa!’ Se habita
 ella sola; pues yo,
 con la mesa y la silla,
 soy, en ella, otro mueble
 del que ella necesita” (148).*

En mayo de 1919, Cansinos publica un artículo bajo el nombre “La nueva lírica” donde establece los primeros lazos del ultraísmo con el creacionismo francés de Vicente Huidobro cuyas influencias provenían a su vez de los cenáculos parisinos anteriores al estallido de la Gran Guerra, como Closerie de Lilas. En este cabaret, como ya se ha dicho, se hallaba el estudio de Celso Lagar. Allí pudo ver, y quizás conocer a Paul Fort, poeta del que, también, llegaron noticias suyas al ultraísmo (149), a Max Jacob, Picasso, Apollinaire acompañado de Marie Laurencin y otros. Esta reseña es la que recuerda Cansinos a la hora de mencionar su planismo con los orígenes del creacionismo:

“Entre El espejo de agua y Horizon Carré, median seguramente los influjos de la iniciación parisiense del poeta en exaltado y cosmopolita cenáculo de la Closerie des Lilas, donde se reunían artistas del verso y del pincel, cubistas, planistas y toda clase de fauves” (150).

Otros poetas ultraístas recogieron el término “planista” para sus poemas. Quien más utilizó dicho término fue Guillermo de Torre quien debió conocer a Lagar en Madrid o por lo menos su arte (151). En 1920, en la revista *Cervantes* escribía:

*“Floración de pomas astrales
 se iluminan sonoramente
 los jardines pendientes del horizonte*

rayado por asteroidales trolleys
syché forma el circuito
de las trayectorias boreales.
Hay una suversión planista
en las perspectivas tornátiles.
Tras el arco iris inaugural
se irisa un sol de media noche
Y adviene una metarritmazación auroral
en la hélice consciente del avión cósmico..." (152).

En 1921, en su poema *1422 -M*, se puede leer, también, el mismo vocablo:

" - red de miradas concéntricas
matrícula del automóvil rojo -
en la interferencia de los colores
giran falenas leticias del vértigo
verticilo de senos astrales
para los sitibundos astrólogos
ante los tranvías embarazados
los faroles saludan ébrios
oh las trayectorias perimundiales
surgen maniqués coritas
cruces de gestos en los auriculares polifónicos
la greguería jovializa el circuito
en la yuxtaposición planista
dinamismo curvilinial
se multiplican las diplopías
y en el vórtice nouménico

de cerebros y automóviles

una interrogación cynea" (153).

Poco después, en la misma revista escribía sobre el arte de Vázquez Díaz, cuyas formas geométricas y la planitud de las mismas encajaban con el término planista que también aparecería en relación con Sonia Delaunay en un poema que Guillermo de Torre publicó en *Hélices*.

"Vázquez Díaz se nos aparece hoy situado en la confluencia de las corrientes post-impresionistas y cubistas... Y este arte ha abocado así a un vértice lineal y planista... Porque el color es un elemento sensual. Y renace sobre las plenitudes novimorfas con un ritmo primaveral, tras las frías abstracciones cerebrales y planistas del salutífero invierno disciplinario..." (154).

"Ante el arte exultante de Sonia

todo gira, canta y gesticula

en la rueda helicoidal.

Fragancia fulgurante

Subversión planista

Profundidad espacial" (155).

Además, podemos descubrir el vocablo planista en otros poetas ultraístas como en el asturiano Joaquín de la Escosura, quien pudo conocer a Lagar durante la estancia éste en Oviedo (1918). Fundador de la revista *Ultra* de Oviedo y colaborador de otras muchas como *Grecia*, *Ultra* (Madrid) y *Cervantes*, escribiría en ésta última: *"Visión multiédrica de los horizontes rasgados e insurrectos, en la yuxtaposición de las perspectivas planistas paróxitas..." (156).*

En términos formales, el planismo fue lagariano pero también constituyó para los ultraístas un vocablo o una manera de interpretación de la realidad en esencia espiritual. Como ya se ha dicho, puede tratarse de la ecuación matemática: sentimiento = idea que tomaron los poetas ultraístas, en su sentido más conceptual, en donde expresa una idea y experimentar una impresión o un sentimiento capaz de lograr formas líricas que aspiran a lo nuevo. Lo mismo sucederá con otros vocablos como vibración, proveniente en un principio de los futuristas y adaptada, más tarde, por Barradas o con el simultaneísmo de los Delaunay.

Como sabemos, la presencia de Lagar en España duró hasta 1919, fecha en la que partió por segunda vez a París. Allí, fue olvidando su escuela planista y adaptándose al nuevo orden establecido por los puristas franceses. Desde allí, llegaron a Madrid algunas referencias suyas, muy pronto. *Cosmópolis*, en su crónica sobre “Los cubistas y los independientes” aludía al Salón de los Independientes de 1920, donde se encontraban Andre Lhote, Metzinger, Wlaminck, Favory, etc. y a “M.Lagar, de línea sobria y simplificada” (157). En 1926, sería la revista *Alfar* la encargada de recordar la vuelta al orden de Celso Lagar (158).

A diferencia de Celso Lagar, otros artistas como Ruth de Velázquez y Santiago Vera sí realizaron una plástica pictórica dentro de la órbita ultraísta, si bien de la cual actualmente no se conserva nada. Poco o muy poco se sabe de estos dos artistas, aunque gracias al único artículo que Guillermo de Torre dejó en la revista *Ultra* se pueden dilucidar varias cuestiones. En primer lugar, ambos pintores materializaron sus obras dentro de una poética propiamente ultraísta, así lo declaraba Guillermo de Torre: “Más he

aquí que hoy han surgido, en afín actitud ultraísta, dos jóvenes pintores, la señorita Ruth; Velázquez y Santiago Vera, suscitadores de nuestra dilección glosadora" (159). Y, en segundo lugar, podemos hablar de la primera celebración de una Exposición privada de carácter ultraísta en su casa madrileña antes de su partida a París, con la asistencia de críticos e intelectuales de la vida artística. Por lo tanto, nos encontramos ante el primer intento de exposición con un matiz propiamente ultraísta, exceptuando la citada nonata Exposición de los primeros independientes (diciembre de 1920), cuya organización, como sabemos, iba a correr a cargo de varios ultraístas y, posteriormente, la participación de Norah Borges y Jahl en la Exposición Internacional de grabado en Amberes bajo el apelativo Ultra. Tampoco debemos olvidar la tienda ultraísta de Jahl y su esposa o las intervenciones de otros artistas exponiendo sus obras en veladas ultra. Por ello, el debate giraría ahora sobre la cuestión de si existió una plástica propiamente ultraísta o, si, por el contrario, las obras de Ruth Velázquez y Santiago de Vera que se exhibieron en Madrid fueron la interpretación de lo que debía ser la plástica ultraísta por Guillermo de Torre, sabedor de los retornos que se llevaban a cabo en Europa. Él mismo nos habla de la ecuación matemática que constituía su arte como el "conocimiento del Arte nuevo = en su descomposición prismática, desde el impresionismo y post-impresionismo, hasta el cubismo, futurismo y expresionismo = a través de la distancia y percepciones frangmentarias, es exterior, dérmico, intuitivo. Y esencialmente atmosférico" (160).

Dos elementos fueron los que destacó en sus obras, el color y los elementos plásticos, a través de los que se configuraba la obra artística. Más interesante, si cabe, es apreciar cómo se desliga de los prodedimientos de las primeras vanguardias como son las

formas geométricas o las amplias y planas superficies: “Bordeando los problemas geométricos, mensurales y planistas de la forma. Y exaltando los expresivismos sintéticos del colorismo noviestructural, que fluidifica la vibración armónica de sus componentes. Propenden así a descubrir las armonías unificadoras de una síntesis visual y plástica, no por el truco kaleidoscópico planista, sino merced a los acordes tonales del color” (161). Este nuevo colorido era para Guillermo de Torre el de Vázquez Díaz, quien hacía dos meses escasos había presentado sus obras en la Biblioteca Nacional. El mismo De Torre había glosado algún que otro artículo sobre dicha Exposición dando especial énfasis al color, asunto del que ahora se hacía más partícipe y escribía: “Colorismo noviestructural (vértice hacia donde convergen hoy las más nuevas intenciones pictóricas) no significa, como pudieran creer algunos de nuestros sorollistas o angladistas, fácil luminismo invasor, ni tampoco adherencia superficial de vivido cromatismo externo. Mi concepto del colorismo noviestructural se aplica a la técnica postimpresionista de aquellos pintores que esculpen o modelan los relieves plásticos de la profundidad por medio del color -así la última manera de Vázquez Díaz, que recientemente he dilucidado-. O señala el esfuerzo de ritmizar la superficie plástica del cuadro, fusionando los elementos tonales y las cualidades decorativas del color. Sustituyendo la iluminación del cuadro por su luz interna, que deviene así una función orgánica del mismo, según afirman coincidentes Waldemar George en *Der Sturm* y Albert Gleizes en su *Du cubisme et des moyennes de le comprendre*.

Santiago Vera y Ruth Velázquez aparecen unidos en esa dirección...” (162).

Vázquez Díaz representaba, en aquellos momentos, una de las vías más atractivas para los jóvenes artistas. Su pintura, de gran vocación tradicional, se depuraba con los recursos de un tardocubismo que había adquirido en su estancia parisina. Se trataba de la representación de las formas de manera renovada que según las palabras de Moreno Villa componía “el eslabón entre ese ‘ismo’ y lo realmente nuevo” (163).

Otra de las menciones que nos ofrece Guillermo de Torre, como se vio anteriormente, es el libro de Albert Gleizes *Du cubisme et des moyennes de le comprendre* (1920), en donde el pintor francés realiza una visión del cubismo desde 1908 a 1920 y revela una vuelta a lo tradicional a través de la reconstrucción de formas y la visión de artistas clásicos como Poussin, David o Ingres. Es evidente que la intención del crítico fue mostrar a estos dos pintores, Ruth Velázquez y Santiago Segura, como seguidores de los caminos de un nuevo orden, que ya parecía empezar a tener efectos en Vázquez Díaz, apoyado por Juan Ramón Jiménez y, ahora, en ellos dos. Este sería uno de los ejemplos donde la vanguardia y los inicios del “retorno al orden” cohabitaron dentro del movimiento ultraísta.

Algunas de las obras que en esa Exposición privada se pudieron ver fueron *Hermanos*, *Amanecer* y algunos cuadros de flores de Ruth Velázquez, y de Santiago Segura un friso mural, *Alegría de la Primavera*, *Cristo* - según la crónica, tejido por policromos discos concéntricos -, *Sensación del movimiento* y *Viaje marítimo*.

De la trayectoria anterior y posterior de estos dos artistas se sabe muy poco. Antes de esta exhibición privada fue el propio Guillermo de Torre, en su revisión sobre la evolución del movimiento ultraísta español hasta 1920, quien mencionó a Santiago Vera como uno de los primeros representantes de la plástica ultraísta:

“El Movimiento Ultraísta Español sólo tiene, por el momento, una expresión literaria, y dentro de ésta su más nutrido sector es el de la poesía lírica. Aisladas repercusiones - como la admirabilísima pintora y grabadora Norah Borges, la pianista Carmen P. Barradas y los pintores Vera y Barradas - nos permiten augurar, empero, que pronto, al igual que el futurismo, cubismo y expresionismo, nuestro Arte Ultraísta podrá rotularse así ampliamente al tener una ramificación musical y pictórica, con su Estética genuina y sus basamentos crítico-filosóficos” (164).

Sin embargo, un año antes encontramos a Santiago Vera en la revista *Perseo* (mayo 1919) ocupándose de la orientación artística de la misma, en donde publica un trabajo sobre el arte de Julio Antonio. Respecto a Ruth Velázquez, aparte del poema que Guillermo de Torre le dedica en *Hélices* (1923), los demás datos que disponemos han sido recogidos por Juan Manuel Bonet (165). Así, en 1935 la encontramos colaborando en el *Almanaque literario* y en *Noreste*, al tiempo que publica un original libro de poesía, *Sol de la noche* (166), cuyo prefacio está escrito por Ramón Gómez de la Serna.

Una de las grandes presencias dentro del ultraísmo fue la de los esposos Delaunay. Las intervenciones más evidentes de éstos en el movimiento fueron, como ya se ha dicho, su participación en el comité organizador del proyecto para la Exposición de arte Independiente en España y la intervención pictórica en la velada ultraísta de la Parisiana, local decorado por ellos.

Además de estas noticias periodísticas existe otro dato fundamental que corrobora la existencia en España de esta Sociedad de Arte Independiente, un cuadro de Robert Delaunay titulado *Paisaje con río* (167), en el que se puede leer la siguiente dedicatoria: “À Vázquez Díaz, souvenir affectueux de ma petite escapade en Espagne et des premiers Indépendants à Madrid”, que atestigua que aquellas reuniones, en efecto, se celebraron. A pesar de estar fechado en 1916 (168) este nuevo dato nos permiten adelantar su verdadera fecha a los meses finales de 1920 o primeros de 1921, cuadro que podríamos considerar como una de las fórmulas admitidas por el ultraísmo.

Al mismo tiempo, las menciones de un nuevo orden comenzaban a estar presentes en Vázquez Díaz, Ruth Velázquez o Santiago Segura. Estas consideraciones no serían

más que la punta de un iceberg en el que coinciden, por un lado, un ambiente artístico en el que se edita el nuevo libro de Juan de la Encina, *Los maestros del arte moderno: de Ingres a Toulouse-Lautrec*; la llegada a España de los comentarios de la vida americana sobre los pintores que exponen en la Sociedad Anónima de Nueva York - Mr. Hartley, José Stella, Man Ray, Patrick Bruce... (169); la crítica a Picasso sobre los ballets rusos “Soirée en el teatro de los campos Eliseos” (170), que se estrenan de nuevo en París; la Exposición d’Art Francés d’Avançada en Barcelona; la publicación por Salvat Papasseit del “Primer Manifest Catalá Futuriste”; la comentada Exposición vibracionista de Barradas en el Ateneo, tras abandonar Barcelona y realizar una en las Galerías Dalmau, de forma paralela a sus primeras relaciones con Federico García Lorca, quien le va a encargar los figurines para su obra teatral *El maleficio de la mariposa*; la aparición de la revista ultraísta *Reflector*; la Exposición de Vázquez Díaz en el Majestic Hall de Bilbao... toda una serie de acontecimientos que se prolongarán, con el desarrollo del ultraísmo, hasta bien entrado el año 1921, en el que se busca una plástica renovadora que englobe todas las propuestas artísticas; recordemos que muchos de los ultraístas van a practicar una doble propuesta artística basada en un arte propiamente ultraísta y una nueva modalidad centrada en el *retorno al orden*, como el arte de Vázquez Díaz y Barradas, o los escritos de Marjan Paszkiewicz, cambio de rumbo que finalmente se verán concretados en la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925.

Retomando el ámbito ultraísta debemos destacar el papel desarrollado por los esposos Delaunay. Esta relación tiene sus inicios en 1918, con la llegada a Madrid del poeta chileno Vicente Huidobro, quien acababa de publicar uno de sus libros, *Tour*

Eiffel, ilustrado por Robert Delaunay. Sin ir más lejos, ya en 1919 la revista ultraísta *Cervantes*, capitaneada por Cansinos Asséns, dedicaba a Robert una poesía ultra - fechada curiosamente en el “día 47 del año 1917” - firmada por Guillermo de Torre:

“ *A Robert Delaunay, destacado en la afinidad superatriz.*

*Y he contemplado avidamente,
en un eufórico espasmo visual,
un bello panorama omniédrico,
espejado en la concisa lámina de tu hélice.
¡OH VELIVOLO AUGURAL!
que al retorno de tu 'raid' ultra-telúrico,
aterrizaste trépido y aleteante,
en mi enhiesto 'hangar' craneal ...
¡SUGERENTE PERSPECTIVA FUTURISTA!
Purificados lineamientos periféricos, y
recónditos dintornos multitudinarios
del enhiacto poblado culminante...” (171).*

En septiembre, en la misma revista, aparecía en la sección “La novísima poesía” un poema de Vicente Huidobro dedicado a Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, que Cansinos Asséns traducía. En 1920, Sonia Delaunay ilustraba el primer número de la revista madrileña *Perfiles*. Se trataba de una pintura al pochoir, que presentaba una figura femenina realizada mediante círculos concéntricos y varias líneas que formaban el cuerpo, además, de una portada en la que aparecía el anuncio gráfico de la tienda de Sonia en Madrid.

Guillermo de Torre, amigo personal de la pareja, dedicó un extenso artículo en el núm. 35 de la revista *Alfar* al arte decorativo de Sonia Delaunay, además de otras numerosas alusiones en sus composiciones o ilustraciones de los propios Delaunay, como en los poemas *Tour Eiffel*, *Arco Iris*, en su libro inédito *Destrucción y construcción. El arte de Delaunay, Danse de la couleur*; en la revista *Grecia*, en su sección “Album de retratos Madrid-París”; en *Ultra* traduce el poema ofrecido a Sonia por Cendrars; en *Cosmópolis*, al igual que la anterior, el dedicado a Robert por Guillaume Apollinaire. También otros destacados representantes del ultraísmo, como Isaac del Vando Villar o Luis Mosquera, citaron o se inspiraron en ellos como en la comedia de *Rompecabezas* (1921), en la revista *Grecia*, núm 48, en el poema *La sombrilla japonesa* (1924), en el “Poema simultáneo” etc. (172). El padre de este movimiento literario, Rafael Cansinos Asséns, como vimos anteriormente, los menciona en su libro humorístico *El movimiento V.P.* Ramón Gómez de la Serna los recuerda en varias ocasiones, en 1923, en su “Abanico de palabras”; en 1924 en *La Sagrada Cripta de Pombo*, y en 1931 en *Ismos*, bajo el título “Simultanismo”.

El término simultaneísmo fue adoptado por la poética ultra como también lo sería el planismo o el vibracionismo. Se trataba de utilizar en los poemas vocablos con un sentido de vanguardia que ya poseían. Posteriormente, Guillermo de Torre lo incluye ya en su *Manifiesto Vertical* (1920), junto a otros poetas ultraístas que utilizarán con asiduidad dicho término en sus composiciones poéticas. Finalmente, los Delaunay vuelven a París en 1921, prosiguen los contactos que venían manteniendo desde España con los artistas Philippe Soupault o Tristán Tzara o con los dadaístas, lo que supuso para ellos el reencuentro con la vida anterior a la guerra.

Otro de las participantes en la plástica ultraísta fue Vázquez Díaz, quien marzo de 1921 muestra individualmente, por segunda vez, sus trabajos en la sala del Palacio de Bibliotecas y Museos. Esta exhibición, analizada en otro apartado, puso de manifiesto una actuación real y plástica de lo que había comenzado a llamarse un “retorno al orden” o nuevo clasicismo. Vázquez Díaz mostraba una pintura inteligible en la que también se advertían elementos acrisolados pertenecientes a las primeras vanguardias como el cubismo. Se trataba, como muchos defendieron, el propio Juan Ramón Jiménez, Margarita Nelken o García Maroto, de una vía por la que modernizar la pintura española a través de una mirada hacia lo clásico. Margarita Nelken escribía al respecto, en una revista ultraísta:

“... el nuevo Vázquez Díaz aparece, junto a las producciones de su primera época, más todavía que de otra edad, de otro espíritu, de una época de espíritu distante de aquélla por una revolución total, que no admite siquiera la idea evolutiva. El Vázquez Díaz de los toreros con tendencias más o menos exóticas -mejor dicho- exotizadas murió. Y es otro el que ha vuelto a nacer con una sensibilidad totalmente distinta.

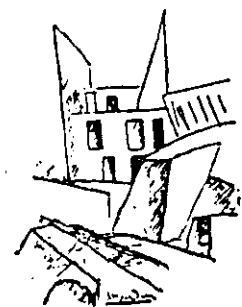
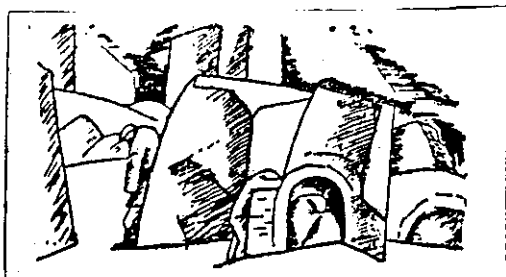
...aspira a una sencillez cada vez más desnuda y más natural. Tiende a establecer cada vez más geométricamente sus formas, y así las sutilezas de color asientan siempre en un armazón sólidamente arquitecturado. La forma, enérgica y estable; los tonos, fundidos en una emoción muy fina y trabajada de gamas de espíritu de realización. Luces cristalizadas...” (173).

La muestra no tuvo gran éxito, sobre todo, en lo que se refiere a las negativas críticas periodísticas, aunque si debe mencionarse el triunfo que protagonizó dentro del grupo ultraísta, al que pertenecía. Así, las últimas notas sobre la Exposición madrileña en el Palacio de Bibliotecas y Museos las puso, el 17 de mayo, el banquete en honor de

Vázquez Díaz y Eva Aggerholm celebrado en el restaurante Excelsior y organizado por la revista *Ultra*. El encargado de realizar el discurso fue Ramiro de Maeztu, quien “expuso la importancia que para el arte supone el intento de renovación - ya realizado en algunas últimas obras - del arte de Vázquez Díaz, haciendo al propio tiempo un estudio del impresionismo y postimpresionismo” (174). Al acto asistieron Díez Canedo, Alcántara, Maeztu, José Francés y señora, Margarita Nelken, Delonay (sic) y señora, Pino, Bacarisse, Zaragoza, Weintuysen (sic), Falla (G.), Arizmendi, Forns, Hermoso, Angel Ferrant, Juan Cristóbal, Zamora, J. Enríquez, Prieto, Juan Héctor, Sirio, Bartolozzi, Rivas (J. y H.), Comets, Ibarra, de Torres (sic), Ochoa, Parra y otros, además de las adhesiones de Mariano Benlliure, Manuel Abril, la Asociación de Artistas Vascos, Juan Ramón Jiménez, Manuel de Falla, Gómez Carrillo, Blasco Ibáñez, etc. (175). Se mostró la aceptación por parte del ultraísmo de una plástica con claras referencias a un nuevo orden clásico y de nuevo la cohabitación entre ambas propuestas.

Sin embargo, los precedentes de Vázquez Díaz en el grupo ultraísta se remontan a finales de 1920 cuando participó en la de sobra mencionada nonata Exposición de artistas independientes o en la exposición de algunas de sus obras en la velada ultraísta de la Parisiana. Otra de sus actividades fue la de ilustrador en clave ultraísta en diarios madrileños como *La Voz*, *El Liberal* y *El Sol*. Estos dibujos tienen una doble lectura, por un lado poseen una gran semejanza con los de Barradas o Norah Borges, constituidos mediante líneas rectas, muy sobrias, a las que dota de un sombreado muy similar al de los grabados de los pintores anteriores que dan una volumetría planista a sus formas. Esta volumetría proviene, también, de sus contactos en París con el escultor Antoine Bourdelle y su asimilación de formas cubistas, cezannistas o del artista español Juan Gris; y por otro, adquieren todo el carácter clasicista de un retorno al orden, como sus

famosos retratos de Juan Ramón Jiménez, Rodin, Inurria, Falla, etc, todos ellos presentados, como se vio, en 1918 en su muestra del Salón Lacoste.



Vázquez Díaz, Dibujos
(*La Voz*, Madrid, 17-12-1920)

Fue también elogiado por Guillermo de Torre, quien estudia su obra en la revista *Ultra* (abril 1921); en este mismo número el pintor participa con una ilustración que representa una volumétrica maternidad con claras alusiones a su nuevo lirismo clásico. Otra de sus más conocidas intervenciones ultraístas fue en el libro *Hélices* donde retrató a su autor, Guillermo de Torre, bajo las formas y los ritmos que otros pintores ultraístas como Norah Borges y Barradas habían empleado en ocasiones. Sus intervenciones posteriores como ilustrador en la lírica más clásica serían en *La comedia de un tímido* (1924) de Moreno Villa o *Marinero en tierra* (1925) de Alberti.

La incursión de Barradas dentro del ultraísmo, data oficialmente de mayo de 1919 aunque, algunos meses antes, Cansinos Assens había nombrado ya alguna derivación del vocablo vibracionista como vibración. Esta fecha marcaría la primera relación que establece el artista con el ultraísmo aunque gráficamente tendría lugar un año después, con la ilustración del aludido Manifiesto Vertical de Guillermo de Torre

(diciembre de 1920). Se trataba de la presentación de Barradas en la revista ultraísta *Perseo* por su amigo Guillermo de Torre coincidiendo con su exhibición vibracionista en la librería Mateu, relación que tendría hasta los últimos momentos ultraístas una doble postura: una, protagonizada dentro del movimiento que representa, en un principio, a una tendencia artística renovadora, el vibracionismo, acorde con epígonos cubistas, simultaneístas y futuristas, que se adecuaba a las necesidades de las iniciales predicaciones ultraístas. Y otra, independiente, propia del artista, que corresponde a su trayectoria artística pero que se desenvuelve dentro de las revistas ultraístas pasando del inicial vibracionismo, a la etapa clownista y finalizando en un claro “retorno al orden” que corresponde a su estancia en Luco de Jiloca (1923).

Este proceso, que sucede en otros artistas como Vázquez Díaz o Norah Borges es lo que, ingeniosamente, Eugenio Carmona ha llamado “un quid proquo” que en el caso concreto de Barradas *“es, en rigor, independiente del ultraísmo, pero es el ámbito ultraísta el que lo configura”* (176).

Respecto a la primera parte de este proceso, Guillermo de Torre escribe: *“Al percibir el sutil hilo de conexión artística, que enlazan sus picturales creaciones con las últimas tendencias europeístas, florece en nuestro espíritu una sonrisa dionysíaca de augural esperanzamiento. Después de un abrumador desfile de presuntos cuadros museales y frivolisantes dibujos decorativos, los altos anhelos innovadores de Barradas y pintores afines que le precedieron en Madrid: - Lagar, artistas polacos, vascos, ‘íntegros’, etc.- se yerguen como antenas señeras. En sus lienzos aparece diáfananamente una repercusión victoriosa, una secuencia epigónica de los propulsores port-impresionistas (sic) de Lutecia...”* (177).

Al mes siguiente, Guillermo de Torre publicaba en *Grecia* un poema donde se introducía abiertamente el vibracionismo barradiano en el ultraísmo con el título “Ultra-vibracionismo”. Este mismo poema iba, curiosamente, dedicado al poeta sevillano Miguel Romero Martínez, quien hacía poco meses había traducido la “Canción del automóvil” de Marinetti y había publicado sus llamados “psicodramas líricos”; en uno de ellos, titulado *Scherzo ultraísta*, se podía leer:

“¡Con vosotros los fuertes!
Quiero con vosotros los Fuertes
que formáis la vanguardia del Arte
oxigenar y desanquilosar el Parnasso,
combatir la endemia de Doña Academia,
emplear galicismos y neologismos...
aventar las cenizas novecentistas,
cantar el automóvil con Marinetti...” (178).

El mensaje del poeta sevillano fue muy claro para Guillermo de Torre, quien se lanzaba con su poema “Ultra-vibracionismo” a introducir un nuevo nombre en la vanguardia artística ultraísta. A partir de entonces, la derivación del término vibracionismo, en vibración, vibrar, vibracionista, etc, estará presente en muchos de los poemas ultraístas, aunque también hay que tener en cuenta que sus orígenes se encuentran en el futurismo, uno de los movimientos que había tomado como espoleta el ultraísmo. Otra de las alusiones a dicho vocablo fue en el mencionado Manifiesto Vertical, en el que Guillermo de Torre habla del “Vibracionismo cinemático”, tema que

aparece de nuevo en su libro *Hélices* (1923) en cuyo epígrafe se anunciaba la publicación de otro, el nonato *Film Vibracionista*.

En 1920, la vida artística de Barradas apunta en dos direcciones; la primera como ilustrador y decorador de las obras de Martínez Sierra y la editorial Estrella, y la segunda, actuando para los ultraístas. Pero, entre ambas, se halla otro camino muy personal que tiene una de sus actuaciones en la exposición del Ateneo de Madrid (marzo 1920) y, dos meses después, en las Galerías Dalmau de Barcelona. Durante la época que duró el ultraísmo la trayectoria artística de Barradas cambió de una manera continuada y diferente. El periodo que cubre 1918-1920 se orienta hacia el vibracionismo y la llamada época cubista (1920). Por esta relación Guillermo de Torre, ya en 1920, le consideraba como uno de los representantes del ultraísmo artístico español, junto a Norah Borges y Santiago Vera (179).

El mismo Guillermo de Torre, en octubre de 1920, y al hilo de su “Galería crítica de poetas del Ultra” se refería a las perspectivas vibracionistas como el aspecto más moderno de las grandes ciudades que se podían admirar en las composiciones barradianas:

“¡Rotundo despertar vibracionista de las trepidantes perspectivas urbanas, orquestadas al ritmo motorístico! Porque así como existe milenariamente el paisaje clásico de la Naturaleza prepotente -escenario de vida en una época más arcillosa- ha surgido ahora, más imperativamente, el paisaje de ciudad, el panorama de las urbes multitudinarias, y de las grandes vías hechas, cauces por donde fluye, goza y sufre una humanidad enfebrecida y vertiginosa” (180).

Sin embargo, ambas líneas de investigación, a pesar de ser distintas, confluyen en 1920, perviviendo la primera y surgiendo la segunda, en donde podríamos encontrar los

orígenes de su propio clasicismo que eclosionarán en 1923 con los nombrados retratos de Luco de Jiloca. La primera, el vibracionismo, se manifiesta en la revista ultraísta *Reflector* (diciembre de 1920), con dos dibujos que ilustran los Hai-Kais de Adolfo Salazar. Barradas presenta sus formas geométricas, líneas rectas y curvas, y pequeños sombreados que dan la impresión de un movimiento rítmico. La segunda, el inicio o el giro hacia formas más clásicas, si entendemos por clasicismo formas monumentales, estáticas o amplias volumetrías que aparecen siempre en un primer plano, implícitas a veces en obras anteriores como *Pilar* (1919, Colección Riera) o *La costurera* (1919, Colección Lorigo). Algunas de estas muestras, también, se localizan en *Reflector*, donde en una de sus ilustraciones se advierte la figura volumétrica de Pilar. Más interesante, si cabe, son los dibujos del libro *Máximo Gorki en el fondo* de Piechkov Alexiei, traducido por el ruso G. Portnof para la editorial Estrella (1920).



Barradas, Dibujo

Máximo Gorki en el fondo

Allí, Barradas nos muestra unas figuras rotundas, de amplias volumetrías, casi estáticas que rompen con el espacio que las rodea, además de revelarnos una de las primeras muestras ilustradas de la recepción de la llamada literatura post-revolucionaria, tema del que se hizo eco la prensa española, sobre todo en el semanario *España*, que nos muestra un panorama abierto hacia aquellas tendencias políticas del momento que llegaron a influir en el arte español. Este sentido político que denotará el arte se había relacionado desde los inicios de las primeras vanguardias en Europa, denominándolas en el caso español, como se vio, de bolcheviques, revolucionarias o espartanas llegando hasta el ultraísmo pero pasando por los famosos altercados entre germanófilos y aliadófilos. El ultraísmo, incluso, nació con un espíritu de revolución que sería matizado por sus poetas, como el citado canto a la Revolución Rusa de Xavier Bóveda. Pero no sólo los ultraístas fueron revolucionarios: los Delaunay cantaron de alegría en su estancia barcelonesa con el estallido de la Revolución Rusa; antes un grupo de españoles ahderidos a la causa aliadófila había realizado un acto en pro de los aliados, representado en la comentada Exposición de Legionarios españoles celebrada en Madrid y Barcelona, además de las muestras francesas en Barcelona, Madrid, Bilbao y Zaragoza.

Volviendo de nuevo a Barradas, cuando en febrero de 1921 vuelva a exponer en el Ateneo de Madrid sus estudios y cuadros sobre Catalina Bárcena, Barradas ya ha comenzado su citado clowismo. En los dibujos sobre la popular actriz se advertía una síntesis de líneas esquemáticas que parecían adivinar el futuro estilo que escondía bajo sus trazos. Al respecto, el crítico Correa Calderón parecía intuir la nueva poética barradiana: “*sus dibujos, sus pinturas de Catalina Bárcena, la maravillosa - unas veces de espalda, otras de perfil, otras de frente - nos sugieren tantas cosas líricas*” (181).



Barradas, Dibujo
(*Hoy*, Madrid, 25-2-1921)

Se trata, sin duda, de una fase de experimentación en la que aún continúa existiendo el vibracionismo, no hay más que ojear la revista *Ultra*, pero que, poco a poco, abandona por un arte más infantil e ingenuo como estos dibujos de Catalina Bárcena donde la linealidad y el esquematismo son constantes vitales en sus dibujos. También en las ilustraciones que aparecen en el diario madrileño *Hoy* sobre Luis Bagaría y Ramón Gómez de la Serna nos habla de un clowismo presente aunque éste no se hiciera oficial, como vimos, hasta el 30 de abril de 1921, cuando en el Ateneo madrileño presentó su charla sobre “El anti-yo. Estudio teórico del clowismo y dibujos en la

pizarra”, producción barradiana que, más tarde, influiría sobre sus amigos de la Residencia de Estudiantes Lorca y Dalí.

“Barradas el culto, moderno e interesante Barradas, siempre en las avanzadas del arte, pretende ahora sorprendernos con una nueva modalidad de su espíritu inquieto.

Barradas, el gran dibujante de flexibles, de fáciles trazos y de segura retentiva, ha buscado esta vez campo a su inspiración en el rostro soberamente ingenuo y en el cuerpo divinamente grácil de la ilustre Catalina Bárcena” (182).

La interpretación de esta conferencia, hasta ahora, ha sido la demostración evidente del inicio del clownismo, no sólo por la falta de dicho escrito, que parece que se perfiló al hilo de la velada ultraísta, sino manifiesta en la segunda parte del título de la conferencia; sin embargo, dicha disertación significó, además, la ruptura con el manifiesto ultraísta “Estética del Yoísmo ultraísta” de Guillermo de Torre, leída el 28 de enero de 1921, en la velada del Parisiana:

“Yo mismo,
Tú mismo,
Él mismo.
Así, temperamentalmente unipersonales, conjugemos
la oración del Yoísmo ultraísta.
Unicos.
Extrarradiales.
Inconfundibles.
Y fervorosamente atrincherados en nuestra categoría
yoísta, rigurosamente impar.
¿Vanidad? ¿Nietzschismo?
No.
¿Egolatria? ¿Antropocentrismo?
Acaso.
Y la conciencia persuasiva de un orgullo que ilumina y
fecunda la trayectoria juvenil del yoísmo constructor.
Yo soy:
El óvulo de mi mismo.
El circuito de mi mismo.
Y el vértice de mi mismo.
Y en el umbral de la gesta constructiva que inicia el Ultraísmo potencial, Yo afirmo...” (183).

El yoísmo que Guillermo de Torre introducía de manera oficial en el ultraísmo era una nueva alusión a su manifiesto Vertical de 1920 y la aceptación de un sólo núcleo, basado en el yo central, que manifestaban como ya dijimos los dadaístas, defendiendo su individualismo frente a lo colectivo. Ante esta postura, tres meses después, Barradas declaraba lo contrario: su “antiyo”, el no yo, frente al individuo lo colectivo, actitud moderna que surgió frente al romanticismo. El asociacionismo tenía sus precedentes más inmediatos en Barcelona y Bilbao; en Madrid, el fracaso del I Salón de Otoño había desencadenado el intento de un primer Salón de Independientes en España (diciembre de 1920) orientado hacia una colectividad de artistas, en el que Barradas era uno de sus promotores. La frustración de Barradas continuó en 1922, cuando en diciembre, Barradas, Maroto, Winthuysen y Cristóbal Ruiz realizan una exposición colectiva (184). Tres años después, en mayo de 1925, Barradas sería uno de los promotores de la Sociedad de los Artistas Ibéricos, viendo realizado su proyecto de colectividad frente al individualismo con el que el arte español no había logrado grandes cambios.

Las principales intervenciones de Barradas en el ultraísmo, durante el periodo 1921-1922, se pueden ver en las revistas *Ultra*, *Tableros* y *Horizonte* y en ilustraciones para libros de poetas ultraístas como *Rompecabezas* (1921) de Luis Mosquera e Isaac del Vando Villar; *Orto* (1922) y *Bazar* (1922) de Francisco Luis Bernández; *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre o *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando Villar. Allí dejó más de cuarenta ilustraciones dibujos, grabados y xilografías de un registro marcadamente vibracionista, que tenían estilemas de un cubismo de formas sólidas y rígidas que en vez de mostrarse estáticas ofrecer ofrecían la movilidad de su vibracionismo. La gran mayoría se ajusta a la lírica ultraísta, metáforas que nos hablan de

la modernidad de la ciudad con sus postes eléctricos, el griterío, el radio, los motores... Así podríamos comparar la portadas núm. 8 de *Ultra* con el siguiente texto de Guillermo de Torre:

"Y coronado este mosaico sugerente del puzzle vibracionista, en el vórtice de la ciudad, el instante apoteósico de los carteles: letras gesticulantes. Muecas eléctricas. Figuras automáticas, y graduales proyecciones de luminosas, en lo alto de los mástiles anunciadores, y en las atalayas radiosas, que culminan nostálgicos rascacielos embrionarios" (185).

La labor gráfica de Barradas se debatió, como su pintura en varios frentes plásticos, por un lado, su vibracionismo y, por otro, sus relevantes dibujos como ilustrador infantil a través de la editorial Estrella, semejantes a veces con sus dibujos ultraístas como "Jineta" en *Tableros* (15-1-1922) que le llevarán a una descomposición de la forma, en la que aparecía su etapa cubista, clownista, la faquirista y una vuelta al orden, como veremos a continuación. Y como retratista de personajes de la época como Guillermo de Torre, Manuel Abril, Gómez de la Serna, Bagaría, etc.

Pero también se dejó influir por otros artistas ultraístas como Norah Borges, quien había importado desde Suiza el arte del grabado centroeuropeo de connotaciones expresionistas, o el artista polaco Wladyslaw Jahl aunque a su vez, el propio Barradas influiría en los jóvenes Bores, SantaCruz, Francisco de Miguel, Huici, Núñez Carnicer, Fernández Mazas, etc.

En 1922 las experimentaciones de Barradas se desplazan de una manera vertiginosa hacia una nueva representación del objeto. Guillermo de Torre advierte este cambio a la hora de hablar de la xilografía ultraísta refiriéndose, también, al giro plástico de Jahl y Norah Borges:

“Mejor aún: como un profesor hipnotizador entre sus sujetos experimentales. Pues Barradas, como se ha dicho de Picasso, es un encantador de objetos. Los pesa, los mide, busca su cuadratura geométrica, su estructura íntima, su raíz sentimental, su disecación linearia, su metáfora en colores. Ahora retorna de sus rompimientos, de sus destrucciones, hallándose en vías a una vertebración más sólida de su pintura. Como grabador, consigue fulgurantes contrastes en blanco y negro. Muy certeramente preocupado por dotar de una arquitectura sólida a sus grabadores, forja asunciones planistas. Barradas descompone el amarillo de su rostro a través del prisma de los doce meses del año, y de su boca mana un verbo inquieto y desfogado que inicia una teoría distinta cada día: tras el vibracionismo el anti-yoísmo, y ahora - ahora, aún - el verticalismo: el Greco a través de un Ozenfant, etc. Jeanneret puristas. Su velocidad de mutaciones no nos da tiempo a recoger el fin de sus ‘ismos’...”
(186).

El registro clasicista se advertía de manera evidente en la citada Exposición del Ateneo madrileño (diciembre 1922), además, es en esta época cuando conoce en el Café de Atocha a Alberto Sánchez, panadero toledano, que descubrirá en él, ese verdadero sentimiento de la realidad que le rodea. De la formación de este binomio artístico saldrán los dibujos que aparecen en *Alfar* entre 1923 y 1924.

Atravesando el umbral de 1922, Barradas se encuentra practicando los primeros ejemplos de los que, posteriormente, serán los realismos de nuevo cuño en España. Los dibujos realizados durante 1923 en Luco de Jiloca atestiguan el cambio. Las figuras y los objetos barradianos se convierten en grandes planos geometrizados donde el color es igual de plano que los elementos compositivos, relacionados con el purismo de Ozenfant y Le Corbussier.

*“Como Picasso - anunciaba la revista *Ronsel*- ha retornado a Ingres, Barradas ha vuelto también a la verdad, es decir a su pequeño Luco de Jiloca.*

Ha sido el amor, la mano de una mujer sencilla quien le ha llevado por este camino sincero.

Barradas ha sido el más audaz adalid del arte novísimo, ha derrochado hiperbólica imaginación, talento, ingenio.

El daba siempre el grito original.

Pero había soterrado en su arte, una ternura, un color, una probidad en el dibujo insinuado y sugerente. Estos valores de eternidad, se han exaltado ahora en su obra de exégesis al delicioso burgo de Aragón, juntos con el esguince y la inquietud de nuestro tiempo y del porvenir" (187).



Barradas, *El Posadero de Olalla*

(Ronsel, Lugo, 2-7-1924)

Barradas había abandonado la estética y los cenáculos ultraístas para cambiarlos por los escenarios del Café de Atocha y las tertulias con los “alfareros”, convertido en promotor de la nueva estética española, que tendría su futuro despegue en la de sobra mencionada Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (mayo 1925).

La faceta ilustradora de Norah Borges como uno de los máximos exponentes plásticos del movimiento ultraísta data desde finales de 1919, cuando su familia se traslada a Sevilla y, poco después, cuando fija su residencia en la capital madrileña. Sin embargo mucho antes, sus estancias en Ginebra y Lugano le habían permitido junto a su hermano, el poeta Jorge Luis Borges, conocer la obra tanto plástica como literaria de los

expresionistas. El aprendizaje del grabado sobre madera, la pintura y la litografía (188) fueron los procedimientos artísticos más habituales en ella.

Como integrante ultraísta cabe destacar no sólo la importación de la xilografía, que desde fines del s. XIX y comienzos del s. XX denota un fuerte renacimiento por los expresionistas alemanes o el grupo belga Les Cinq sino, además, por la introducción de temas expresionistas que había conocido “in situ”. En noviembre de 1920 Guillermo de Torre, al hacer balance del movimiento, mencionaba a Norah Borges, junto a Santiago Vera y Barradas, como representantes artísticos del ultraísmo (189). No obstante, sus incursiones gráficas habían comenzado, un año antes, en la sevillana revista *Grecia* (29-2-1920) en donde Isaac del Vando-Villar le dedica un artículo y ella participa con dos ilustraciones, *El Pomar* y *El Angel del Violoncello*, y varias viñetas.

Poco después, cuando la revista traslada su redacción a Madrid coincidiendo también con la estancia de los Borges en la capital, desde abril de 1920 hasta finales de marzo de 1921 (190), Norah continúa trabajando para la misma revista. Allí ilustraría, el 1 de junio de 1920, *La mujer con la mantilla*; el 1 de septiembre, *Rusia*, xilografía sobre la revolución de octubre que adapta a una poesía con el mismo tema de su hermano Jorge Luis Borges. Se trata de un tema muy común, en el que algunos de los artistas se declaran bolcheviques y partidarios del idealismo revolucionario ruso. A este respecto hemos visto las participaciones de Xavier Bóveda y Barradas entre otros. En los números 47, 49 y en el número extraordinario de la revista firmaría las ilustraciones *Paisaje de Mallorca*, *Terrazas*, y *Maternidad* (191).

Las siguientes actuaciones en ese año de 1920, se realizan en el único número de *Reflector* (diciembre de 1920) en el que aparecen dos ilustraciones, una de ellas, *Joven*

tocando la mandolina, al mismo tiempo que participa junto a Barradas, en el nombrado Manifiesto Vertical de Guillermo de Torre. En 1921 colabora en las revistas *Ultra*, *Baleares* y las tardías *Horizonte*, *Ronsel* y *Tableros* y en publicaciones extranjeras como *Formisci* y *Manomètre*.



Norah Borges, *Carrousel*
(*Ultra*, Madrid, 1-12-1921)

En la primavera de 1921 (192), marcha con su familia a Buenos Aires aunque desde allí continúa sus contactos con el ultraísmo, así como sus intervenciones gráficas. En 1922 como ya se ha dicho Guillermo de Torre en *Cosmópolis* dedica un artículo a los tres grabadores ultraístas, Barradas, Jalh y Norah Borges. Allí expone los orígenes de la trayectoria artística de la pintora y los estilos en que se engloban su obra desde el

expresionismo y el cubismo hasta las semejanzas entre Marie Laurencin e Irene Lagut (193). Es, precisamente, a través de este pequeño párrafo dedicado a Norah desde el que se aprecian las direcciones de su arte. La importancia de la artista dentro del movimiento ultraísta radica en la introducción de la técnica del grabado en madera desde una óptica plástica expresionista que influirá en artistas españoles como Francisco Bores y, en ocasiones, en el uruguayo Rafael Barradas. Este expresionismo alemán procede, principalmente, de la obra de Ferdinand Hodler, cuya obra artística pudo ver en Ginebra; de las páginas de revistas como *Der Sturm* o de la edición *Die Aktion-Lyrik (1914-1916)* publicada en Berlín en 1916; *Die Weissen Blätter* (Páginas Blancas) de 1915 o bien de artistas residentes en Suiza como Albert Müller, Herman Sherer y Paul Canenish. También, manejaba el cubismo que había podido conocer en sus viajes en el exterior o dentro del entorno ultraísta, quien desde fechas muy tempranas (1918) aceptó como movimiento sugeridor de propuestas ultraístas, la poesía cubista, los calligrammes de Apollinaire o el creacionismo de Huidobro. Asimismo, es destacable en este sentido la labor de Cansinos Assens como la de Guillermo de Torre por traducir poemas o dar noticias sobre dicho movimiento, por ejemplo, recordemos que éste último dedicaba un extenso artículo en *Reflector* sobre el libro de Albert Gleizes o por el recibimiento de revistas como *L'Esprit Nouveau* dirigida por Ozenfant y Edouart Jeanneret (Le Corbusier). Pero, sobre todo, fue el acercamiento a artistas españoles o extranjeros residentes en Madrid, quienes habían tenido un peculiar contacto con el cubismo como Ramón Gómez de la Serna, los esposos Delaunay, Vázquez Díaz o Barradas. El primero, por su Exposición de pintores íntegros (marzo de 1915); los segundos, porque habían mantenido contacto en París desde sus orígenes con el cubismo, además de haber

expuesto varias veces en España; la revista *Grecia* (núm.48, 1 de septiembre de 1920) había publicado una obra de Robert Delaunay de la serie *Las ventanas* de 1912, junto a unos versos de Apollinaire; Vázquez Díaz traía de París unas formas muy geometrizadas, había realizado desde 1918 varias exposiciones en España y, por último, Barradas, quien en constante cambio, desde su vibracionismo pasando a la llamada fase cubista, después a la planista o la faquirista podía haber tomado contacto con el arte de Norah Borges. De hecho, es muy interesante observar cómo en las reproducciones de la artista se advierten estas connotaciones cubistas. En ilustraciones como *Circo* (núm.1, *Ultra* 1921) o *El San Sebastián* (núm. 2, *Ultra* 1921), en las que Patricia María Artundo (194) destaca la influencia cubista a través de varios puntos de vista o superposición de planos, nosotros intuimos además, un aspecto barradiano, no sólo en el uso de letreros que nos indica el tema del circo, sino, también, en la división de la composición mediante líneas rectas, quebradas, zigzags o formas circulares que dan un sentido vibracionista a la composición.

Otra de las cuestiones que se observan en el artículo de Guillermo de Torre son sus referencias al arte de Marie Laurecin o Irene Lagut que nos sitúan en la vuelta al orden de Norah Borges. Es imprescindible volver a destacar que durante ese período inicial en donde se atisban en Madrid las primeras referencias al nuevo orden, a una nueva visión e interpretación de los objetos, Norah Borges está en contacto con Guillermo de Torre, quien más tarde pasaría a ser su marido. Como vimos, fue uno de los corresponsales que directa o indirectamente se percató de este cambio y, por ello, es lícito pensar que Norah conocía bien este nuevo giro, que habría de influir en su arte, envuelto cada vez más en un lirismo que le lleva a crear caras angelicales próximas a

Marie Laurencin e Irene Lagut, siendo otro de los ejemplos que se observan dentro del ultraísmo que sirven como puente para acceder a la nueva poética clásica.

Otro de los grandes grabadores ultraístas fue Wladyslaw Jahl, cuyos orígenes artísticos en Madrid se remontan a 1918, cuando participa en la Exposición de pintores polacos celebrada en el patio del Ministerio de Estado, momento en el que se anticipaban las crónicas literarias de Cansinos Assens sobre el ultraísmo. La actividad ultraísta de Jahl comenzaría poco después, ilustrando no sólo las revistas del movimiento, de las que hablaremos más adelante, sino como ya se vio realizando decorados como los de la velada ultra en la Parisiana (28-1-1921), carteles propagandísticos para la del Ateneo (31-5-1921), o bien abriendo junto a su esposa una tienda donde se vendían artículos ultraístas. Este tipo de talleres que tenía su precedente vanguardístico en las tiendas de Sonia Delaunay en Bilbao y Madrid, es mencionado por González de Ruano en sus memorias cuando alude a la fabricación de “lámparas y pantallas cubistas” por Jahl y su esposa.

Como escritor, publicó textos teóricos sobre el arte actual como el editado en *Ultra* (octubre de 1921) titulado “La probidad en el Arte”, en donde realiza una pequeña síntesis sobre el arte moderno dirigido hacia la pintura metafísica italiana, el purismo francés y el radicalismo alemán de los que los ultraístas eran conscientes. Su plástica en las revistas ultraístas nos aproxima de nuevo a sus antecedentes como pintor en 1918. Como pudimos observar en el apartado VIII.3 las referencias a su arte hablan de una influencia de Cézanne y Matisse, en las que se advertían diseños infantiles, numerosas sintetizaciones, esquematismo y un gran enaltecimiento de una linealidad curva en sus

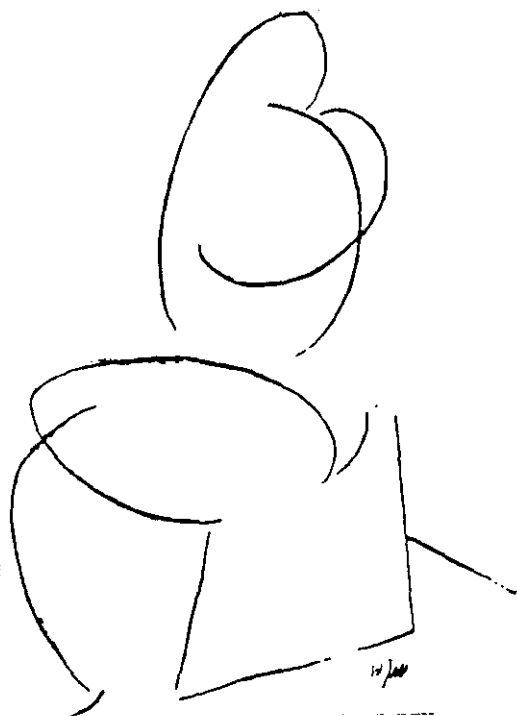
obras, que José Francés llegó a comparar con los dibujos de LaForgue: *“Una línea puede expresar un objeto sin tener semejanza gráfica con él. Las formas deben moverse en el espacio como el pensamiento. No tienen necesidad de ningún contacto. No tiene anverso ni reverso como el infinito. Para expresar la sustancia de un cuerpo se le puede desplazar, aislar, suprimir, soldar o añadir una o muchas partes”* (195).

Estas características son, concretamente, las que van a perdurar, pero también se van a mezclar con otras, como veremos. En 1922 Guillermo de Torre situaba al artista dentro del simultaneísmo y del formismo polaco, movimiento constituido durante los años veinte, cuya concepción artística estaba basada en el rechazo a la perspectiva tradicional y la acentuación de los problemas de la forma, la superficie, el volumen y los espacios con colores.

“Jahl es un colorista auténtico, un ‘formista’ polaco, con asimilaciones del ‘simultaneísmo’ francés. En la reducción bicromática que impone la xilografía, Jahl realiza bellos grabados donde prevalece el ritmo de los volúmenes. Seducidos por las estructuras matissianas domina la línea sintética y el trazo envolvente que agavilla las espigas lineales. Sus desnudos tienen una severa altitud y el ritmo esbelto de una columna propílea o de una antena telegráfica como prefiráis, según vuestras predilecciones simbólicas...” (196).

Sus primeras representaciones las encontramos, igual que Norah Borges, en el núm.1 de la revista *Ultra* (27-1-1921). Se trata de un grabado de madera fechado en 1917, por lo tanto, anterior a su integración al movimiento ultraísta y de la llegada de los Borges a España, posiblemente presentado en la Exposición de artistas polacos en el Ministerio de Estado y punto de partida para analizar su evolución posterior. Linealidad,

sinuosidad y simplificación derivadas de escenas de bañistas cezannianas o de líneas matissianas se muestran en la composición, registros que estarán presentes en otros dibujos datados en 1921 como en los números de *Ultra* 12,13,10,16,18 y 20.



W. Jahl, Grabado (1917)

(*Ultra*, Madrid, 1-1-1921)

Sin embargo, nos encontramos con una disyuntiva planteada a partir de dos de los grabadores más importantes del ultraísmo, Norah Borges, que llega a España a finales de 1919, y Wladyslaw Jahl, a quien tras su estancia en París (1912-1914) encontramos en Madrid. Se abren, por tanto, dos vías para la introducción del grabado en Madrid, la parisina y la expresionista- alemana pero, también, dos tendencias diferentes que influirán en los artistas del momento. En el caso de Jahl es evidente su ascendencia sobre ilustraciones de Huici (febrero 1923 en *Alfar*); en las de Cándido Fernández Mazas en *Luna, el alma y la amada* “*Intermezzo Lírico*” de Xavier Bóveda (1922), en *Kindergarten. Poemas ingenuos* de Francisco Luis Bernárdez (1923) o en las de Oliverio

Girondo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). Respecto a Norah Borges destacan sus tendencias en Francisco Bores, Manuel Méndez, Santa Cruz, Pancho Cossío y, en ocasiones, en Fernández Mazas, como en el diario *La Zarpa* 1925 y 1926.



W. Jahl, *Alameda* (1916)
(*Ultra*, Madrid, 30-6-1921)

Aparte de *Ultra*, otras publicaciones donde aparecen las ilustraciones de Jahl fueron en *Horizonte*, de la que ocupó el puesto de director artístico; en las revistas del poeta Juan Ramón Jiménez, *Índice* y en *Ley*; en ediciones extranjeras de *Selection* o *Tobogán*, además de ilustrar libros como *Poemas de invierno* (1921) de González Ruano; posteriormente, en 1928, ilustra un artículo de Ramón Gómez de la Serna para *Nuevo Mundo* y, en 1938, realizó los bocetos para el ballet *Harnasie*.

La plástica “ultraísta” de Jahl tiene también connotaciones barradianas y borgescas. En la ilustración del 30 de octubre de 1921 en *Ultra* y las portadas de los números 18 y 24 de la misma revista, Jahl nos da una sensación de movimiento como los de Barradas y Norah, mediante líneas angulosas que se cortan, bruscos contrastes de blanco y negro o rítmicas líneas que atraviesan superficies. Podríamos considerar que este tráfico de influencias fue esencial y normal entre estos tres principales artistas ultraístas e, incluso, resaltando los rasgos principales de la estética ultra basada en un vibracionismo, que se hace poco a poco cubista, un formismo que resume, en ocasiones, la plástica de las primeras vanguardias llegando a síntesis lineales que hacen ver a los objetos con otra mirada, sobre todo, en dibujos de Jahl a partir de 1922, y un expresionismo que Norah convierte en un estilo muy personal capaz de germinar en los jóvenes. Al mismo tiempo, es consecuencia de la evolución personal de cada uno de estos artistas, que giran hacia el nuevo orden que se establece en Europa durante la década de los diez y de los veinte.

Amigo personal de Jahl fue Marjan Paszkiewicz, quien se convierte en uno de los teóricos del ultraísmo, dando conferencias bajo postulados cezannistas, cubistas e incursiones de la pintura pura. Como hemos comentado ya fue uno de los corresponsales en París del ultraísmo desde donde tuvo las mejores posibilidades de conocer el arte europeo. Como pintor ha dejado algunas muestras de su arte como en el número 16 (20-10-1921) de la revista *Ultra* o dos composiciones pertenecientes a la colección de su amigo Jarnés *Vaso y cebollas* (Óleo sobre lienzo, 39 x 46 cm, Colección Familia Jarnés,

Madrid) y *Árboles* (Óleo sobre lienzo, 35 x 50 cm, Colección familia Jarnés, Madrid) con quien, además, tradujo *Los grandes cuentistas polacos* para la Biblioteca Patria, hacia 1924.



Marjan Paszkiewicz, Dibujo
(*Ultra*, Madrid, 20-10-1921)

El último apéndice de la plástica ultraísta está dedicado a aquellos jóvenes artistas que se vieron influidos por el ultraísmo tardío y que, más tarde, estarán destinados a ser las figuras claves de la renovación plástica española: Francisco Bore, mencionado con anterioridad, sobresaldrá por sus colaboraciones en *Horizonte* (núm. 3, 15-12-1922), *Alfar*, *Tobogán* y *Plural*. Sobre todo sus xilografías pertenecientes a los registros expresionistas alemanes a través de Norah Borges, connotaciones barradianas y una personal visión de la pintura de Solana a través de la literatura de Zola. Junto a éste, dos

amigos, Francisco Santa Cruz y Carlos Sáenz de Tejada. El primero colaboró con sus xilografías en *Vértices*, *Tobogán* y *Plural* y, el segundo, en *Alfar*, *Helix* y *Martín Fierro*.



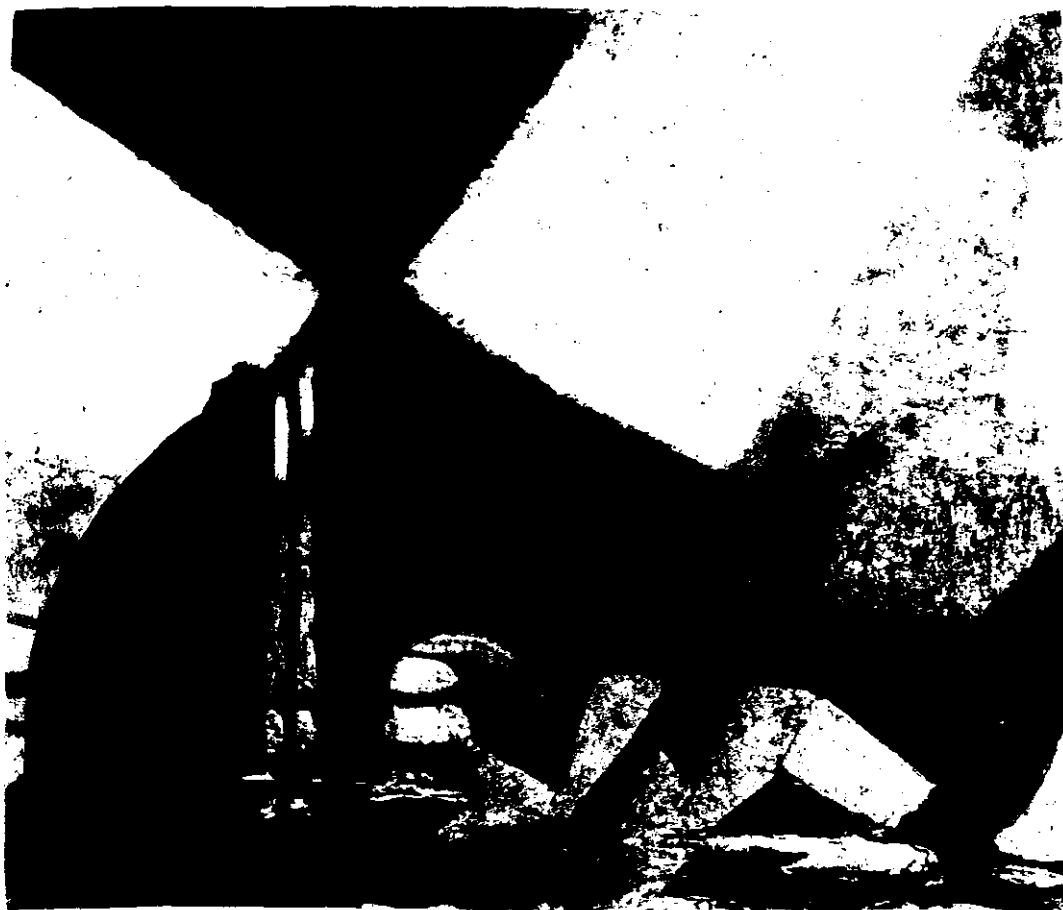
Francisco Bores, Madera
(*Horizonte*, Madrid, 15-12-1922)

Pancho Cossío, alumno de Cecilio Pla desde 1914, momento en que ingresa en su estudio de la calle San Marcos de Madrid hasta 1918. Muy pronto se ligaría con el movimiento ultraísta en Santander, junto a Gerardo Diego y Ciria y Escalante. En la primavera de 1922 realiza su segunda exposición en el Ateneo de Santander, que es saludada por Ramón Gómez de la Serna como ultraísta (197) y por Ezequiel Cuevas como una muestra futurista (198). En su exhibición presentaba unas composiciones cercanas al cubismo, al simultaneísmo de los Delaunay, a Barradas y, sobre todo, referencias al planismo de Celso Lagar. Él mismo en su artículo “El Arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra”, exponía los registros de su obra desde el impresionismo al postimpresionismo pasando por el planismo:

"Creo que hay que llegar a la superficie plana. Lo demás es un engaño. La verdad, la única verdad objetiva es la superficie plana, tela o tabla, sobre que trabaja el pintor. La superficie da la pauta al pintor, es bidimensional, como debe ser la pintura. Dar, por tanto, la sensación de profundidad es un engaño. Enseguida el más frío objetivismo nos dirá que aquello es plano, y la conciencia nos dictará que debe parecerlo. Este es el problema más arduo de la pintura y quizá de resolución dudosa, de ahí que haya que afrontarlo con entereza. Lo que más da la profundidad son las sombras. Debemos desterrarlas. Ganamos en planismo, en luz y en color. Los sistemas radicales suelen dar muy buenos resultados. En este caso concreto yo los recomiendo. El cuadro no debe ser 'una ventana abierta al campo', según el lema impresionista. Debe de ser una decoración plana, que hacemos en la igualmente plana superficie mural" (199).

Esta influencia planista se advierte en obras de Cossío como *Camouflage* (200), *Niños con cometas* (Óleo sobre lienzo, 176'5 x 111'5 cm, Museo de Bellas Artes de Santander, h.1923) o *Arlequín y pierrot* (Óleo sobre lienzo, 90'5 x 69'5 cm, Colección particular, Málaga, 1921). Sobre todo en el primero, ya que apoyándonos en la información de Angel de la Hoz, quien apunta que en el diario *La Atalaya* se reprodujo el cuadro con la siguiente anotación: *"El primero de costado, como cabría de esperar. Este cuadro, incomprensiblemente, está fechado en 1918. De él se conserva un apunte o preparatorio a lápiz"* (201). En dicho cuadro se pueden advertir los principales postulados del planismo lagariano como son las amplias superficies planas de diferentes colores combinados con espacios circulares que nos aproxima al cuadro *La font de Lagar* de 1918. Presumiblemente, Cossío, residente en Madrid vió la Exposición de Lagar en el Ateneo (diciembre de 1918) en el que se exhibió dicho cuadro. En 1923, Cossío ilustraría

Hampa de José del Río Sáiz, con varias xilografías expresionistas y en 1924 *Termura* de Gabriela Mistral.



Pancho Cossío, *Camouflage* (1918)

(Óleo sobre lienzo, 61 x 71 cm, Col. part. Santander)

Rafael Alberti, según Juan Manuel Bonet, como partícipe de la estética ultraísta destaca su cartel litográfico, *Coñac Osborne Tres ceros* (202). Cándido Fernández Mazas cuyas ilustraciones ultra se acogieron a influencias del arte de Jahl y Barradas. Destacan los dibujos de *Manuel Quiroga interpretando* (ca. 1924, Tinta sobre papel, 21'5 x 13 cm, Museo de Pontevedra), *Personaje con disco* (s.f., Tinta y gouache sobre papel, 25 x 16'3 cm, Colección Antón Risco), *Retrato de Vicente Risco* (s.f., Tinta sobre papel, 32'5 x 22'5 cm, Colección Antón Risco) o *Caricatura de Vicente Risco* (s.f.,

Tinta sobre papel, 22 x 16 cm, Colección Antón Risco) todas ellas publicadas en el mencionado libro *El ultraismo y las artes plásticas* de Juan Manuel Bonet.

Francisco Mateos colaboró en la revista *Grecia, Gran Guñol y Alfar* con influencias de su amigo Alberto Sánchez, a quien conoció en 1914, y de Barradas.

Artistas vascos como Antonio de Gueza y José María Ucelay, quienes, en ocasiones, estuvieron al lado de poetas ultras y colaborando en revistas del movimiento como Ucelay en *Horizonte*, cuyas obras se revisten con matices ultraístas.

Gabriel García Maroto, aunque no participó en ninguna edición ultraísta, su arte se ve envuelto dentro de la atmósfera ultra; por ejemplo, en su Exposición en el Ateneo (abril de 1919) presentó unos trabajos con registros muy simplicistas e influencias cezannianas. Peso a todo, Maroto había participado desde 1918 en los primeros actos para la concreción de un Salón de Artistas Independientes que, como sabemos, partió de la iniciativa dada en 1917 de Mateo Inurria, Ferrant y Espina, colectivo de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid. Tras la constitución del Salón de Otoño (1920) y sus pobres resultados, en 1923 encontramos de nuevo en plena acción a Maroto junto a Juan de la Encina y su correspondencia pública en el diario madrileño *La Voz* que lograría crear en ese mismo año la efímera Sociedad de Artistas Españoles:

“Heraldo de Madrid publicó una gacetilla en la que se hacía un llamamiento a los artistas disidentes del Círculo de Bellas Artes, en la que figuraban don Alberto Aguilera, Luisito Aldecoa y el diputado Lamana, honorable trinidad, capaz de acabar con todos los valores estéticos.

Se apuntaba la idea de la creación de una nueva Sociedad de Independientes, patrón Francés, al que de manera tan servil hemos ido ligados por la vergonzosa ineptitud mental de la mayoría de nuestros desgraciados artistas... Nos encontramos entre una veintena de tipos diversos, jovenzuelos,

aspirantes a 'ateneistas'; viejos podridos por todas las miserias y lacerias de una vida bohemia de burdel, bodegón y prostíbulo.

Este propósito era el de redimir sus hambres con el concurso de los artistas noveles, a quienes animaba (Maroto) para constituir una nueva asociación.

Después perdí la ruta del artista Maroto, hasta que un día en la Gran Vía, penetré en la Asociación de Artistas Vascos y nos encontramos con una docena de obras de García Maroto. Estos cuadros tienen una tendencia semiplanista muy bien distribuida y coordinada..." (203).

También Manuel Méndez, xilógrafo gallego, colaboró en revistas tardías como *Alborada*, *Alfar*, *Nós*, *Parábola* y el diario *La Zarpa*, además, de realizar numerosas cubiertas como *Orto* (1922) de Francisco Luis Bernández. Finalmente destaca un pequeño grupo de artistas gallegos como Francisco Miguel, Ramón Núñez de Carnicer y Luis Huici que ilustraron numerosas revistas con grabados ultraístas; éste último sobresale por su participación en *Alfar* en la que se muestra las influencias de Norah Borges y Barradas.

Todos estos nombres forman parte del inicio estético de la segunda mitad de la década de los veinte y comienzos de los treinta. Bien es cierto que se formaron dentro de la onda expansiva del ultraísmo y, por ello, algunos nos muestran los registros de un movimiento que quedaría diluido, definitivamente, en los primeros años veinte.

XIII.5. NOTAS

(1) Gloria Videla, *El Ultraísmo (Estudios sobre movimientos de vanguardia en España)*, Madrid, Gredos, 1963.

(2) José María Barrera, *El ultraísmo de Sevilla (Historia y Textos)*, Sevilla, Alfar, 1987 y *Obra poética de vanguardia*, Diputación de Huelva, 1995.

(3) Germán Gullón, *Poesía de vanguardia española*, Madrid, Taurus, 1981.

(4) José Luis Bernal, *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988 y AAVV, “Los Frutos de la Vanguardia Histórica”, *Voces de Vanguardia*, Universidad, La Coruña, 1995.

(5) Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995.

(6) Jaime Brihuela, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cátedra, 1979; *La Vanguardia y la República*, Madrid, Catedra, 1981 y *Las vanguardias artísticas en España. 1900-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

(7) Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Madrid, MNCARS, 1991 y Eugenio Carmona, “El ‘arte nuevo’ y el ‘retorno al orden’ 1918-1926”, *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS, 1995.

(8) Juan Manuel Bonet, *El Ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM, junio-septiembre de 1996.

(9) En paralelo, la literatura vive un momento de esplendor; en Francia se desarrolla la llamada “generación 1910” con Henri Bergson, Paul Bourget, Maurice Barrés, Anatole France, etc; en 1912 afloran los escritores de vanguardia: Max Jacob, Valery Larbaud, Jules Supervielle, León-Paul Fargue, Victor Segalen, Blaise Cendrars, Charles-Louis Philippe, F. Jamme, Fournier, Jules Romains, M. Proust, Mauriac, etc; en Italia, se parte del tradicional Fogazzaro hasta llegar al modernista Gabriele D’Annunzio para pasar, posteriormente, a la vanguardia de Paolo Buzzi, Luciano Folgore, Ardengo Soffici...; en Centroeuropa, Kafka, Musil, B. Brecht, Teodor Däubler, Alfred Döblin .. están tan lejos ideológicamente del realismo narrativo ruso de Skólojov, Alexéi Tólstoi, B. Pasternak... como de la reacción simbolista de Vladimir Serguéievich, Solviov, Dmitri Serguéievich y a la prevanguardia de Blok y Bielyi, Gumiliou, Anna Ajmátova, Maiakovski, Velemir.

(10) Sobre los conceptos moderno y ultramoderno Vid., Capítulo I. El arte español del primer cuarto del s.XX entre lo moderno y lo ultramoderno.

(11) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices. Mauricio Bacarisse. Lo Barroco”,
La Correspondencia de España, Madrid, 19-1-1918.

(12) Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez, “Biografías-Documentos”, *El Ultraísmo y las artes plásticas*, op. cit., p. 254.

(13) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices. Mauricio Bacarisse. Lo Barroco”,
op. cit.,.

(14) *Ibid.*,

(15) Entre los escritos más destacamos de Ramón Gómez de la Serna en sus comienzos resaltan los de la revista *Prometeo*, y sus primeras obras como *Morbideces* (1908), *La Utopía* (1909), *El concepto de la nueva Literatura* (1909), *Mis siete palabras* (1910), Prólogo a la *Proclama futurista a los españoles* por F.T. Marinetti (1910), *El Libro Mudo* (1911), *El Lunático* (1912), *El Rastro* (1915), *Primera Proclama de Pombo* (1915), *Senos* (1917), *El circo* (1918), etc.

(16) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices. El Circo. Senos. Greguerías. El arte de Gómez de la Serna”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-2-1918.

(17) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices. La caricatura literaria.- Una interpretación de la ‘Greguería’”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-4-1918.

(18) *Ibíd.*,

(19) Rafael Cansinos Asséns, “Instantes Líricos. Aún no es el 98”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-3-1918.

(20) Rafael Cansinos Asséns, “Ritmos y Matices. La bohemia en la literatura”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-8-1918.

(21) Al respecto, José Enrique Rodó afirmaba: “*El gran impulso de renovación literaria que infaliblemente ha de sobrevenir, llegará más bien como reacción que como desenvolvimiento de esa fugaz literatura guerrera. La guerra traerá la renovación del ideal literario, pero no para expresarse a sí misma. por lo menos en son de gloria y de soberbia. La traerá porque la profunda conmoción con que tenderá a modificar las formas sociales, las instituciones políticas, las leyes de la sociedad internacional, es forzoso que repercuta en la vida del espíritu, provocando, con nuevos estados de conciencia, nuevos caracteres de expresión*”, en “La literatura posterior a la Guerra”, *El Figaro*, Madrid, 20-11-1918.

(22) Rafael Cansinos Asséns, “Perspectivas. Las nuevas tendencias literarias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-11-1918. Respecto a la bibliografía actual sobre los trabajos de Cansinos Asséns hemos de destacar los estudios de Abelardo linares, *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos Assens, Renacimiento*, Sevilla, 1978; Francisco Fuentes Florido, *Rafael Cansinos-Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*, Madrid, Fundación Juan March, 1979; Andrés Soria Olmedo, “Rafael Cansinos, precursor y crítico del vanguardismo”, *Treinta años de vanguardia española*,

Sevilla, *El Carro de la Nieve*, 1991 y José María Barrera, “Una maestro vanguardista: Cansinos versus Juan Las”, *El Siglo que viene*, Sevilla, diciembre de de 1994.

(23) Relacionado con este tema Rafael Cansinos se preguntaba: “¿Cuántos en nuestras reuniones literarias tienen intimidad espiritual con Pedro Reverdy o con Blas Cendrars o con Jacob Zora? Rubén Darío, que nos habló de Marinetti y su banda de revolveraliri, y estuvo en París cuando ya ellos bullían en su primer fervor, no nos habló de ellos. Ninguna revista española recogió sus primicias. Hace poco, unas traducciones de Roger Allard, Reverdy, etc., publicadas en la revista extinta *Los Quijotes* (Madrid), tuvieron un sentido absoluto de intacta víctima. Los propulsores del nuevo arte son actualmente, en lo espiritual, la juventud más acerba, la que infunde el sacro pánico a los viejos y aún a los escritores de cuarenta años. Ellos son más jóvenes que las últimas celebridades aceptadas. Jóvenes después de Rachilde y de Marinetti”, en “Perspectivas. Las nuevas tendencias literarias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-11-1918.

(24) A partir de su tercer número cuenta con el apoyo del propio Cansinos: “Grecia es una revista de arte nuevo, de vocación, de entusiasmo y de desinterés; una revista de apostolado juvenil, sin viscera administrativa, sin gaster, como lo fueron Helios, Prometeo, Renacimiento y últimamente la malograda Centuria, de Primitivo R. Sanjurjo. Grecia es lo que, por desdicha, no tenemos en Madrid. ¿Habrá que decir que tiene toda mi simpatía?”, en “Perspectivas. Las nuevas tendencias literarias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-11-1918.

(25) Rafael Cansinos Asséns, “Perspectivas. La nueva lírica: sus características”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-11-1918.

(26) Para Cansinos la opinión de Vicente Huidobro se establecía a partir: “*de estos neoclásicos, que han hecho suya la antigua definición platónica - sic ut pictura poesis - y aspiran a construir un poema como se construye un cuadro, creando el paisaje, sin añadirle ni quitarle nada y rehuyendo toda interpretación sentimental. A este arte de vivificar la naturaleza sin deformarla se llama el crear - y de aquí toma su origen el creacionismo, que es una de estas escuelas fraternas - e insiste que un poema se tenga en pie como una mesa o una casa*”. Rafael Cansinos Asséns, “Perspectivas. La nueva lírica: sus características”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-11-1918.

(27) *Ibid.*,

(28) Su primera estancia en Madrid quedó recogida en el artículo de Rafael Cansinos Asséns “Literatura chilena. Vicente Huidobro”, de *La Correspondencia de España*, Madrid, 1-4-1917; respecto a la segunda, destaca el texto de Vidal y Planas “De literatura. Poesía Mecánica”, en *El Parlamentario*, Madrid, 27-9-1918.

(29) Para el estudio de Vicente Huidobro destaca el libro monográfico de René de Costa, *Huidobro: Los oficios de un poeta*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984.

(30) Guillermo de Torre, *Guillaume Apollinaire. Estudio preliminar y páginas escogidas*, Buenos Aires, 1946, p.20.

(31) Juan Manuel Bonet, “Baedeker del Ultraísmo”, *El Ultraísmo y las artes plásticas*, op. cit., pp.13 y 14. También en el libro de Gloria Videla, op. cit., pp.102-105.

(32) Rivas Panedas, “Protesto en nombre de Ultra”, *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1919.

(33) Rafael Cansinos Asséns, “Perspectivas. La nueva lírica. Su conformidad”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-12-1918.

(34) *Ibid.*,

(35) Rafael Cansinos Asséns, “Perspectivas. La nueva lírica: su simultaneísmo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-12-1918.

(36) Así lo describía Cansinos: “... *la escritura pinta como en los antiguos alfabetos, y un poema llega a ser como un cuadro; reclama al mismo tiempo el oído y la mirada, y es algo consistente que puede ser mostrado como una construcción material, algo que tiene realidad orgánica e independiente, que es impasible, lleno de vida y de indiferencia, respecto a nosotros, como lo son las cosas naturales*”, en “Perspectivas. La nueva lírica: su simultaneísmo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-12-1918.

(37) Gloria Videla, *op. cit.*, p. 12.

(38) *Ibid.*,

(39) Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la reseña que realiza este mismo escritor a la aparición del poema *Ecuatorial* de Vicente Huidobro:

"En las 'lejanías desatadas' de ese feo invierno gris del futuro todo ha de ser mecánico, hasta la poesía. Las nobles almas de los artistas volarán con alas planas y fuertes de aeroplano. La flor del nuevo sentido de la estética será de trapo, esto es, artificial. Se llama Vicente Huidobro, y se ha hospedado en los hoteles de las urbes más importantes del mundo. Su poema *Ecuatorial* es un parpadeo de luz indecisa, fugaz del amanecer prematuro y abortado de signos remotos. ¿Nada, entonces? No; mucho. Es un presentimiento genial. Pero la verdad presentida - verdad que luego ha de deshojarse y dejar de ser - está ahora muy distante, no ya del modo español y americano sino también del modo europeo... Indiscutiblemente, Huidobro es un precursor. Pero *Ecuatorial* tiene la falsedad de los abortos precipitados. ¡Meritísima falsedad!... Y, en este orden de cosas, el chauffeur del guardapolvos y de las gafas de Huidobro, y Europa el atrasado pueblecito gallego. Saldrá a la defensa del extraño precursor algún docto maestro de escuela, el sabihondo médico rural, el bueno y pedante del curita. O nadie...". Vidal y Planas, "De literatura. Poesía Mecánica", *El Parlamentario*, Madrid, 27-9-1918.

(40) Gloria Videla, op. cit., p.12.

(41) Apuntan esta idea Gloria Videla en su libro *El Ultraísmo*, op. cit., p.32 y en el catálogo de Juan Manuel Bonet, *El ultraísmo y las artes plásticas*, op. cit., p.10.

(42) Ver apartado V. Arte y política en España durante la Primera Guerra Mundial: La Exposición de Legionarios de 1917.

(43) Xavier Bóveda, "¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... Ramón Gómez de la Serna", *El Parlamentario*, Madrid, 23-11-1918.

(44) Ante esta situación José Frances declaraba: *“Toda la intelectualidad española ha sido francófila. La política, como una ramera, ha gritado ¡Viva el kaiser! o ¡Viva Francia! según el amante de cada noche. Y ha de llegar el día en que los intelectuales invadamos la política. Será entonces la verdadera hora de España”*. Xavier Bóveda, “¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... José Francés”, *El Parlamentario*, Madrid, 16-11-1918.

(45) Alejandro Lerroux pedía la posesión del poder *“no por apetito de Poder que en circunstancias como en las actuales no puede ser manjar más desagradable, ni carga más abrumadora, sino porque, en presencia de los riesgos y peligros que asaltan a la Patria, y que no puede afrontar ni resolver la Monarquía, se necesitan instituciones nuevas y soluciones muy radicales, a las que se muestra propicia la clase plutocrática y hombres nuevos que no hayan gobernado nunca. Nosotros u otros”*. Xavier Bóveda, “¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... Alejandro Lerroux.”, *El Parlamentario*, Madrid, 18-11-1918.

(46) Nos estamos refiriendo a estas palabras de Cansinos: *“Creo que el porvenir intelectual reside únicamente en la poesía ultrarromántica. Todo lo demás es viejo, viejo, viejo. Tiene ya las barbas blancas y le llegan hasta los pies... Lo que hay que hacer es anudar de nuevo los hilos que rompió la guerra, los hilos de difusión que se habían lanzado y entrecruzado de un extremo a otro del mundo como una apoteosis de cintas enlazadas: porque hasta el bolchevismo de ahora no es más que un retorno de las antiguas ideas internacionales”*. Xavier Bóveda, “¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... Rafael Cansinos Asséns”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-11-1918.

(47) *Ibíd.*,

(48) Xavier Bóveda lanzaba su apoyo a la Revolución de Rusia con las siguientes palabras: *“Porque eres potente y grande engendraste a Gorky un Tolstoy y un Dostoyevsky; porque fuiste y eres la matriz de todos los grandes revolucionarios; - y porque hoy engendraste la más grande revolución que miraron los siglos; yo te bendigo ¡Oh, Rusia! - Yo te bendigo, tierra de promisión y de riqueza; -aliento de los que luchan, consuelo de los que sufren, confianza de los que esperan... Tú, madre de Lenin y Trotsky... madre de la Humanidad futura... Porque vas hacia la luz con los brazos abiertos... porque empuñas la tea revolucionaria... He visto en tu caos la luz y, por eso, ¡oh, fuerte! te canto”, en “Canto al divino Caos de Rusia”, El Parlamentario, Madrid, 27-12-1918.*

(49) Xavier Bóveda escribía: *“Es verdaderamente lamentable y triste el siglo XX español. Hemos llegado a él sin que en nuestra Constitución ni en nuestro régimen se haya producido alteración alguna... Nuestra producción intelectual es dolorosísima... La juventud, atormentada por ello, se entrega desafortadamente al terrible veneno de los placeres solitarios o desciende impetuosamente hasta el abismo de la más abyecta degeneración... Es triste confesarlo, pero es lo cierto que estamos desamparados. Y es mucho más triste y lamentable cuando es España - y de esto nadie dudará - la nación que más número de talento tiene. Talentos que se hunden y se pierden en la noche de nuestra Patria...*

Pero eso no nos importe.

Confíemos: ¡Lenin y Trotsky no nacieron en vano!

Preparémonos.

La juventud de España está llamada para grandes cosas.

Lo viejo - que es lo putrefacto - debe hundirse.

Seamos la maza que golpee el yunque”, en “Mirando al presente y al futuro”, El Parlamentario, Madrid, 30-12-1918.

(50) Rafael Cansinos Asséns, “Perspectivas. La nueva lírica: su irradiación”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-12-1918.

(51) Comenzaba desde entonces a dirigir el diario *La Jornada*.

(52) José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Catédra, 1981, p.209.

(53) Rafael Cansinos Asséns, “Liminar”, *Cervantes*, enero de 1919.

(54) *Ibíd.*,

(55) *Ibíd.*,

(56) A diferencia de lo que escribe Gloria Videla, op. cit., p.34.

(57) Guillermo de Torre, “Ritmos ultraístas. La ciega que truncó rediviva”, *Los ciegos*, Madrid, febrero de 1918.

(58) Vid., el estudio de José María Barrena sobre “El Ultraísmo de Sevilla”, *Alfar*, Sevilla, 1987.

(59) Este acto también sería recogido por la revista *Cervantes* en mayo de 1919 por Pedro Garfias.

- (60) Isaac del Vando Villar, "Manifiesto ultraísta", *Grecia*, Sevilla, 30-6-1919.
- (61) Rafael Lasso de la Vega, "Vertical: Manifiesto Ultraísta", *Cosmópolis*, noviembre de 1920.
- (62) Cansinos Asséns, "Vertical. Manifiesto ultraísta", *Cervantes*, Madrid, diciembre de 1920.
- (63) Guillermo de Torre, "Bibliografía", *Cervantes*, Madrid, febrero de 1920.
- (64) Anónimo, "Ultra", *Grecia*, Sevilla, 10-11-1919.
- (65) Juan Manuel Bonet, "Baedeker del Ultraísmo", op. cit., p.23.
- (66) José Antonio Sarmiento, "Ultra tenía razón", facsimil, *Ultra*, Madrid, Visor, 1993.
- (67) Rivas Panedas, "Protesto en nombre de Ultra", op. cit.,
- (68) *Ibíd.*,
-
- (69) Alfonso Vidal y Planas, "Defensa de 'mi literatura'. Para Cansinos Asséns", *El Parlamentario*, Madrid, 31-8- 1918 y 4-9-1918.

(70) Pedro Garfias, “Anales literarios”, *Cervantes*, marzo de 1919.

(71) R. de Santa Ana, “El ultraísmo es cosa muy seria”, *El Mundo Gráfico*, Madrid, 11-5-1921.

(72) José Iribarne, “La nueva estética. El ‘ultraísmo’ en la literatura y en las artes plásticas”, *La Tarde*, Bilbao, 16-5-1919.

(73) Angel Marsá nace en Gerona en 1900. Redactor (1920-1924) y redactor jefe (1924-1928) del diario catalán *El Progreso*. Más tarde, redactor de *Las Noticias* de Barcelona (1929-1931) y de *El Día Gráfico* (1931- 1932); redactor (1932-1934), secretario de redacción (1934-1935) y redactor jefe (1935-1953) de *La Vanguardia*; redactor de *El Correo Catalán* (1953-1970) y miembro de la Asociación de la Prensa de Barcelona. Datos recogidos del *Catálogo de Periodistas españoles del s. XX* por Antonio López de Zuazo Algar, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

(74) Francisco Aldaz fue miembro de la Asociación de la Prensa de Barcelona (1923). Recogido por Antonio López de Zuazo Algar del *Catálogo de Periodistas españoles del s. XX*, op. cit.,

(75) Angel E. Marsá, “El vibracionismo de Barcelona”, *El País*, Madrid, 30-1-1921.

(76) *Ibíd.*,

(77) *Ibíd.*,

(78) *Ibíd.*,

(79) *Ibíd.*,

(80) *Ibíd.*,

(81) *Ibíd.*,

(82) Anónimo, “Los vibracionistas o la fuerza convincente y arrolladora de la ‘razón’”, *Hoy*, Madrid, 27-1-1921.

(83) Francisco Madrid, “Las nuevas escuelas. Ultraístas y vibracionistas. Unas cartas de Paco Madrid”, *El País*, Madrid, 4-2-1921.

(84) El vibracionismo de Barradas fue expuesto en tres momentos en diciembre de 1917 junto a Torres García en las Galerías Dalmau, en marzo de 1918 en las Galerías Laietanas y en junio de 1920 en las Galerías Dalmau.

(85) *Vid.*, Capítulo XIII.4. Pertinencia de una plástica ultraísta.

(86) Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 7/1. Época contemporánea 1914-1936*, Madrid, p. 183.

(87) Antonio M. Cubero "Propósitos para los hermanos ultra", *Cervantes*, Madrid, noviembre de 1919.

(88) Vid., Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, Universidad de Barcelona, 1994.

(89) Rafael Lasso de la Vega, "Pequeña Antología Dadá", *Grecia*, Sevilla, noviembre de 1919.

(90) Mario Aguilar, "El cubismo literario", *El Figaro*, Madrid, 16-3-1920.

(91) Vid., Arturo Schwarz, *Amanacco Dada*, Milán, Feltrineli, 1976 y *Dada (1916-1966)*, Milán, Galería Schwarz, 1966. Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, London, Thames and Hudson, 1965.

(92) Juan Manuel Bonet, "Baedeker del Ultraísmo", op. cit., p.32.

(93) Gómez Carrillo, "París. El dadaísmo", *El Liberal*, Madrid, 3-4-1920.

(94) Gómez Carrillo, "París. Novedades, dadaístas", *El Liberal*, Madrid, 14-4-1920.

(95) Este diario publicaba la siguiente información: *"Ignoramos si dentro de medio siglo los aficionados a la literatura considerarán cosas despreciables, conservadoras y reaccionarias las producciones geniales de los dadaístas entonces en boga. No se nos oculta que en achaques de arte el gusto evoluciona de modo tal, que el Verleine o el Rubén Darío ayer ultrajado, son hoy los ídolos de toda una escuela en la que se cobijan excelentes poetas contemporáneos... Estas explosiones de excentricidad culminan actualmente con el dadaísmo, movimiento artístico, al decir, al menos, que va tomando ya extensión considerable... Un querido amigo nuestro nos remite desde Londres la reseña de un acto público dadaísta, al que tuvo el gusto de asistir, sin volverse loco... Un periodista londinense decía en una conocida revista intelectual lo siguiente, a propósito de tal actito: 'Mucha tinta se ha gastado tratando de los dadaístas, me costó mucho trabajo el asistir al Teatro de L'Oeuvre esta semana ... Fuí, oí y salí convencido... lo que pretenden es burlarse del pueblo... Primero, hubo una presentación en el escenario de una partida de jóvenes de aspecto grotesquísimo. Después, a oscuras, se leyó el 'Manifiesto Canibal', en el que se afirmaba que todos los que no hayan hecho nunca alguna cosa de arte conservan el sentido humano con sus manos inactivas. Es necesario destruir las cosas... Un coro en el escenario no hacía más que cantar ¡Dadá, Dadá, Dadá!...'". Y, "El Dadismo", *Euzkadi*, Bilbao, 1-5-1920.*

(96) Gómez Carrillo, "París. El dadaísmo ha muerto", *El Liberal*, Madrid, 5-6-1920.

(97) Anónimo, "Un enemigo Dadá", *España*, Madrid, 5-6-1920.

(98) Relacionado con estas características Ricardo Baeza generalizaba: *"La desesperación del dadaísmo es tener que expresarse en un lenguaje recibido. Pero parece ser que esto no tardará en remediarse. Los filólogos del grupo han fundado un Instituto de Estudios Dadaístas, y se ocupan activamente en crearse un idioma 'ad hoc', derivando principalmente su fonética de ruidos naturales y*

mecánicos. Dicen que de los ya conocidos, sólo tomarán algunos elementos interjeccionales, sumamente expresivos, de las tribus de Africa Central y del Archipiélago malayo.

*En este París, donde para todo hay atención, un contingente alerta de 'snobs', ávidos de novedades, los dadaístas han prosperado rápidamente y conseguido preocupar. Hasta en la pronta difusión guardan analogía con las heterodoxias. Ya en Suiza y Alemania se han formado núcleos dadaístas, que publican sus correspondientes revistas, y en España tengo entendido que los ultraístas y neoliristas se disponen a abjurar sus errores y a ingresar en la comunión Dadá...”, en “La literatura Dadaísta”, *El Sol*, Madrid, 24-6-1920.*

(99) Antonio Zozaya, “Dadá y Toutú”, *La Libertad*, Madrid, 30-7-1920.

(100) Anónimo, “Una nueva escuela literaria EL GAGAISMO”, *La Voz*, Madrid, 17-7-1920.

(101) Juan Manuel Bonet, “Baedeker del Ultraísmo”, op. cit., p.33.

(102) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza, 1995, p. 595.

(103) Guillermo de Torre, “El movimiento Dadá”, *Cosmópolis*, Madrid, enero de 1921.

(104) *Ibíd.*, p.214.

(105) *Ibíd.*, p. 342.

(106) Guillermo de Torre, “Estética del yoísmo ultraísta”, *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1921.

(107) A este respecto Guillermo de Torre se preguntaba: “¿Qué motivos pueden haber inducido a Picabia a marcar su divergencia de este subversivo movimiento, cuando él ha sido, en visión con Tristan Tzara, su importador a París y su propagandista más frenético?”, en “Horizontes. ‘Dadá’, al día, Francis Picabia”, *Ultra*, Madrid, 20-7-1921.

(108) Henri Béhar y Micher Carassou, *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996, p. 184.

(109) Guillermo de Torre, “El movimiento ultraísta español”, *Cosmópolis*, Madrid, noviembre de 1920.

(110) Gloria Videla, *El Ultraísmo*, op. cit., p. 99.

(111) Rivas Panedas, “Protesto en nombre de Ultra”, op. cit., pp. 33-35.

(112) *Ibid.*, pp. 43-49.

(113) Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, op. cit., p.33.

(114) Ballesteros de Martos, “El primer Salón de Otoño”, *Cosmópolis*, Madrid, diciembre de 1920.

(115) Anónimo, “Primera manifestación de arte independiente en España”, *El Sol*, Madrid, 15-12-1920.

(116) Juan de la Encina, “Crítica de arte. Atonía Artística”, *La Voz*, Madrid, 14-12-1920.

(117) Anónimo. “Kaleidoscopio”, *Ultra*, Madrid, 1-2-1922.

(118) Hector, “A través de las revistas”, *Cosmópolis*, mayo de 1921.

(119) Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, op. cit., p.43.

(120) Eugenio Carmona, “El ‘arte nuevo’ y ‘el retorno al orden’ 1918-1926”, op. cit., p.51.

(121) En lo relativo a este pintor, André Thérive afirmaba: “*se acumulan muchísimas cosas, como dentro de un gran camión; después de todo, intenta hacer una mudanza y puede que nos lleve a alguna parte - lo que no sabemos bien todavía es adónde-. Pero ahora, todo va mezclado y con una gran confusión. No importa; cuando lleguemos donde sea ya se colocará cada cosa en su sitio*”, en “O.Coubine”, *Vell i Nou*, julio de 1920.

(122) Juan de la Encina, “Exposición Arizmendi-Planes”, *España*, Madrid, 26-12-1918;

(123) Leonardo Marini, “Crónica de Italia”, *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1919.

(124) Respecto al primero, se destacaba su evolución hacia técnicas del arte académico:

“No desprecia las imágenes naturales; no desdeña la luz; por el contrario, hasta recurre al claroscuro (sic), a uno de esos procedimientos de los viejos pintores que el cubismo en su primer impulso parecía querer aniquilar. Y el resultado son telas donde la expresión plástica se vuelve en tonos dulces, donde los objetos y los seres se muestran a nosotros bañados de intimidad, a la evocación de un pintor cuyo talento está impregnado de poesía”. R.J., “El ultramodernismo. Los cubistas y los independientes”, *Cosmópolis*, Madrid, marzo de 1920.

(125) En cuanto a esta tendencia francesa sobre el purismo destacamos el siguiente párrafo: *“Basta dirigir una mirada retrospectiva sobre las obras expuestas, ya en las tiendas de los que comercian con cuadros, que tanto abundan hoy en París ya sobre las innumerables exposiciones de pintura, para poder comprobar la existencia efectiva de una unidad, de un estilo, y, sobre todo, de una disciplina a que obedecen con el mayor agrado, como soldados conscientes, los pintores que componen el núcleo de esa escuela francesa que aún no ha llegado a un pleno desarrollo y la cual sólo algunos discípulos lograron una reputación mundial... Existe desde luego entre sus secuaces el firme propósito de practicar un arte regido por determinadas leyes; leyes inmutables, por supuesto, pero cuya aplicación varía con cada personalidad... Albert Gleizes y Roger de la Fresnaye se encuentran en los orígenes de este renacimiento arquitectónico, que tantos entusiastas tiene. Esquemáticas y sencillas sus obras, evocan esos principios del arte románico que ya contenían en sí los embriones de las futuras catedrales... Como se ve, el arte francés se va orientando hacia la época clásica. Como el caído impresionismo ha dejado el puesto vacante, unos protestantes laboriosos, puestos de acuerdo, han levantado los planos de una nueva escuela. Sobre las ruinas de una religión mística e intuitiva han*

creído que podían edificar el templo de la razón pura. Después, otros creyentes han repintado con colores chillones los desiertos y fríos muros de la iglesia dedicada a Minerva. Un equilibrio generador de un arte grande nacerá, sin duda, de estas nupcias de la sensibilidad y de la inteligencia". W.G., "El arte novísimo", Cosmópolis, Madrid, mayo de 1920.

(126) Guillermo de Torre, "Jacques Lipchitz", *Reflector*, Madrid, diciembre de 1920.

(127) Guillermo de Torre, "Pablo Picasso", *Reflector*, Madrid, diciembre de 1920.

(128) Guillermo de Torre, "Libros escogidos", *Reflector*, diciembre de 1920.

(129) Marjan Paszkiewicz, "Palabras de un pintor", *Ultra*, 20-2-1921.

(130) Marjan Paskiewicz. "Alusiones", *Ultra*, Madrid, 30-6-1921.

(131) Paskiewicz publicaba: *"Este cambio desertor de actitud creadora tomó en el grupo cubista el ridículo matiz de una verdadera espantada intelectual. Un naufragio con su clásico 'rara nantes' y salvavidas confeccionados de prisa en las atolondradas visitas al Louvre, Salvavidas 'Ingres y David', cinturones de corcho 'Corot', las clásicas carabelas 'Poussin', repintadas de prisa, etc; el capitán Picasso, el formidable condotierre (sic) de todas las aventuras pictóricas". P. Marjan, "25 F.", Horizonte, Madrid, 30-11-1922.*

(132) Guillermo de Torre, "Kaleidoscopio", *Ultra*, Madrid, 30-3-1921.

(133) Guillermo de Torre exponía estas opiniones en los siguientes términos: *“La hostilidad que en cierto sector del cubismo francés se marca contra la preponderancia de lo moderno no es otra cosa, ante observadores perspicaces, que una simple postura de política artística nacionalista, y un deseo de establecer límites precisos en las fronteras estéticas del cubismo y el futurismo... La exposición de las anteriores teorías demuestra el problema de imposición y valoración de los elementos establecidos entre los futuristas, partidarios de aportar al arte los valores coetáneos, frente a los cubistas y afines que, empero estar movidos por anhelos innovadores, desdeñan tal entonización y persisten en utilizar exclusivamente recursos tradicionales. Especialmente en el sector plástico proponen estos últimos la eliminación total de lo moderno, sirviéndose únicamente en sus construcciones de los habituales elementos pictóricos y atentos solamente a su calidad y a la armonía de planos. A este propósito, Albert Gleizes, Ozenfant y Jeanneret”, en “Valoración estética de los elementos modernos”, Cosmópolis, Madrid, enero de 1922.*

(134) Vid. Emilio Quintana y Eva Palko, “Huidobro, Borges y Peiper y las primeras traducciones ultraístas al polaco (1922)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, números 541-542,

(135) Héctor, “A través de las nuevas revistas”, *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1921.

(136) José Bergamín argumentaba: *“se acumulan muchísimas cosas, como dentro de un gran camión; después de todo, intenta hacer una mudanza y puede que nos lleve a alguna parte - lo que no sabemos bien todavía es adónde-. Pero ahora, todo va mezclado y con una gran confusión. No importa; cuando llegemos donde sea ya se colocará cada cosa en su sitio”, en “Mirar y Pasar”, Índice, Madrid, núm. 4, 1922.*

(137) Adolfo Salazar, "Hojas Sueltas. De Ingres a Picasso", *Índice*, Madrid, núm. 2, 1921.

(138) Anónimo. "La muerte del Ultraísmo", *Hoy*, Madrid, 31-1-1921.

(139) Anónimo, "Ultraísmo", *Hoy*, Madrid, 22-2-1921.

(140) Guillermo de Torre, "Los espejos curvos de un humorista forzado", *Cosmópolis*, Madrid, agosto de 1922.

(141) Ortega y Gasset asumía el nuevo papel que debían protagonizar los jóvenes españoles: *"Pues bien, amigos míos, yo creo que, al menos en poesía son ustedes la última generación liberal y esta Sagrada Cripta donde se alojan, la última barricada. Han derribado ustedes los postreros, casi impalpables reductos de la tradición literaria, y ante ustedes vuelve la tierra a ser rasa y desierta. De aquí, las sugestivas fisonomías de Robinsones poéticos, de Adanes literarios, que es frecuente hallar entre ustedes."*

Más allá me parece estar viendo otros hombres más jóvenes aún que ustedes, una próxima generación, en quien un nuevo sentido de la vida, nada liberal comenzará a pulsar. Amantes de jerarquías, de las disciplinas, de las normas, comenzarán a juntar piedras nobles para erigir una nueva tradición y alzar una futura Bastilla". Recogido de Eugenio Carmona, "El 'arte nuevo' y el 'retorno al orden' 1918-1926", op. cit., p.51.

(142) José Bergamín, "Clasicismo", *Horizonte*, Madrid, 15-12-1922.

(143) Victor G. de la Concha, "Revista de literatura y arte", *Ronsel*, Lugo, Sotelo Blanco, 1982.

(144) *Ibíd.*, p.4.

(145) Anónimo, "El posadero de Olalla", *Ronsel*, Lugo, 2-7-1924.

(146) También aparecía de la mano de Guillermo de Torre su unión al nuevo arte: "*Destrucción y construcción. Tras la perturbación, la ordenación. He ahí el mejor trayecto. Su inversión significaba academicismo... Lo objetivo, subjetivado. Lo subjetivo, intraobjetivo. 'Realizar', 'situar', 'crear', he aquí los términos síntesis que con una insistencia casi obsesionante abundan en nuestro vocabulario teórico de constructores, arquitectos y casi demiurgos ambiciosos*", en "Bengalas", *Ronsel*, Lugo, septiembre de 1924.

(147) Cansinos Asséns, "Perspectivas", *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-12-1918.

(148) Xavier Bóveda, "Los poema románticos del ULTRA", *Cervantes*, Madrid, enero de 1919.

(149) Gómez Carrillo, "El príncipe de los poetas", *Cosmópolis*, junio de 1919.

(150) Cansinos Asséns, "La nueva lírica", *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1919.

- (151) Guillermo de Torre, "El vibracionismo de Barradas", *Perseo*, Madrid, mayo 1919.
- (152) Guillermo de Torre, "Poetas hispanoamericanos. Lirograma", *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.
- (153) Guillermo de Torre, "1422-M", *Ultra*, Madrid, 10-4-1921.
- (154) Guillermo de Torre, "La ascensión colorista de Vázquez Díaz", *Ultra*, Madrid, 20-4-1921.
- (155) Guillermo de Torre, *Helices*, Madrid, Mundo Latino, 1923.
- (156) Joaquín de la Escosura, *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.
- (157) R.J, "El ultramodernismo. Los cubistas y los independientes", op. cit.,
- (158) Vizconde de Lazcano Tegui, "Celso Lagar", *Alfar*, Madrid, junio de 1926.
- (159) Guillermo de Torre, "Dos pintores de vanguardia: Ruth Velázquez & Santiago Vera", *Ultra*, Madrid, 30-5-1921.
- (160) *Ibid.*,

(161) *Ibíd.*,

(162) *Ibíd.*,

(163) Moreno Villa, *Vida en Claro*, Madrid, F.C, 1975, p. 169.

(164) Guillermo de Torre, “El movimiento ultraísta español”, *op. cit.*,

(165) Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España*, *op. cit.*, p. 620.

(166) Ruth Velázquez, *Sol de la noche*, Madrid, Bolaños y Aguilar, Talleres Gráficos, 1935.

(167) En *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1993, p. 29.

(168) Eugenio Carmona fecha este cuadro en 1916, en “Itinerarios del Arte Nuevo. 1910-1936”, *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, *op. cit.*, p.15.

(169) Herber, “De la vida americana. Los pintores revolucionarios”, *La Voz*, Madrid, 25-12-1920.

(170) Corpus Barga, “España en París. La ‘Soiree’ Picasso”, *El Sol*, Madrid, 30-12-1920.

(171) Guillermo de Torre, “Versiculario Ultraísta”, *Cervantes*, Madrid, marzo de 1919.

(172) Juan Manuel Bonet, “Baedeker del Ultraísmo”, op. cit., p.36.

(173) Margarita Nelken, “Artistas modernos. Vázquez Díaz”, *Cosmópolis*, Madrid, julio de 1921.

(174) Anónimo, “Banquete en Honor de Vázquez Díaz y Eva Aggerholm”, *ABC*, Madrid, 18-5-1921.

(175) *Ibid.*,

(176) Eugenio Carmona, “Rafael Barradas y el ‘arte nuevo’ en España, 1917-1925”, *Barradas*, Comunidad de Madrid, 1992, p.121.

(177) Guillermo de Torre, “El ‘Vibracionismo’ de Barradas”, *Perseo*, Madrid, mayo de 1919.

(178) Miguel Romero y Martínez, “Scherzo ultraísta”, *Grecia*, Madrid, 15-4-1919.

(179) Guillermo de Torre, "El movimiento ultraísta español", op. cit.,

(180) Guillermo de Torre, "Galería crítica de poetas del ultra", *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.

(181) Correa Calderón, "Barradas el sugeridor", *Hoy*, Madrid, 25-2-1921.

(182) Anónimo, "El arte original de Barradas", *Hoy*, Madrid, 10-2-1921

(183) Guillermo de Torre, "Estética del yoísmo ultraísta", *Cosmópolis*, Madrid, mayo de 1921.

(184) Como escribió Juan de la Encina, fue recibida sin apelar a su anterior arte revolucionario y, más bien, aceptada por la presentación de un arte que se acomodaba, por primera vez, a las connotaciones que la crítica pedía: "*Es un excelente ilustrador y cartelista. No nos incomodan sus escapadas al reino de la 'macana' artística. Nos divierten, por el contrario. Y si bien no hemos alcanzado todavía el esnobismo de Eslava, nos es grato ver a un artista de talento indudable, como Barradas, venir a Madrid a despertar indignación de los ingenuos. Lo peor del caso es que en las ciudades de panllevar no pasamos de listos, y que Barradas no despierta siquiera la sorda hostilidad que despertó en el público al aparecer por primera vez en la puerta del Sol el 'hombre anuncio'*", en "Cuatro artistas modernos", *La Voz*, Madrid, 15-12-1922. Juan de la Encina también alude a esta exhibición en, "Cuatro artistas modernos", *La Voz*, Madrid, 12-12-1922.

El cambio de Barradas fue recogido en la mayoría de las crónicas artísticas de la prensa madrileña: José Francés, “Cuatro pintores modernos”, *La Esfera*, Madrid, 27-1-1923; José Francés, “Cuatro pintores modernos”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1922 y Anónimo, “Exposiciones”, *Horizonte*, Madrid, 15-12-1922.

El nuevo clasicismo que Barradas presentaba se atenía a registros de estatismo, monumentalidad megalítica de pueblos prehistóricos y frialdad en sus colores que la crítica definió de la siguiente manera: *“Rafael Barradas es el que más enérgicamente manifiesta su afirmación revolucionaria, con cinco cuadros que, si no caen de lleno dentro del cubismo, están en sus linderos. Uno de ellos francamente cubista. Los demás nos parecen algo así como una conciliación reaccionaria, o si se quiere como un arrepentimiento del cubismo, que vuelve hacia las formas clásicas. Lo cierto es que no vemos en ellos nada esencialmente nuevo sino manchas imprecisas de unos cuadros que sólo han sido comenzados horas antes...”*. E.C.Kiel, “El saloncito del Ateneo”, *El Liberal*, Madrid, 8-12-1922.

“explotador siempre en busca del camino no hallado y del problema por resolver, nos aparece austero, desagradable (a una impresión superficial) en los cuatro cuadros que exhibe. La coloración - grises, verdes, sepías- riquísima en matices delicados, es monótona al pronto. El estatismo de sus figuras tiene un parentesco con la iconografía primitiva del neolítico y de ciertos pueblos salvajes. Tienen sus figuras una vida inmanente, reconcentrada. Hay en ellas una fuerza extraña, proveniente del raro temperamento del pintor, en que se mezclan una acritud primitiva y exquisita delicadeza”. Blanquerna, “La Exposición de Pintura del Ateneo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-12-1922.

(185) Guillermo de Torre, “Apoteosis de carteles”, *Ultra*, Madrid, 30-4-1921.

(186) Guillermo de Torre, "El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraísta", *Cosmópolis*, agosto de 1922.

(187) Anónimo, "El posadero de Olalla", op. cit.,

(188) Vid., Jorge Luis Borges; *Norah: con quindici litografie di Norah Borges*, Milán, Edizione Il Polifilo, 1977.

(189) Guillermo de Torre, "El movimiento ultraísta español", op. cit.,

(190) Patricia María Artundo, *Norah Borges xilografías (1918-1921)*, Buenos Aires, 1989. Además, podemos destacar otro dato muy significativo que fue su participación activa en abril de 1920 en el proyecto de la creación de un Comité español para el acercamiento de las relaciones con Hispano-América. Vid., Capítulo III.1. Artistas procedentes de Europa.

(191) La gran mayoría de ellas han sido estudiadas por Patricia María Artundo en *Norah Borges xilografías (1918-1921)*, Buenos Aires, 1989.

(192) Vid., Patricia Artundo, *Obra gráfica (1920-1930)*, Buenos Aires, 1994.

(193) Guillermo de Torre, "El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas", op. cit.,

- (194) Patricia María Artundo, *Norah Borges xilografías (1918-1921)*, op. cit.,
- (195) José Francés, “Exposición de pintores polacos”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.
- (196) Guillermo de Torre, “El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas”, op. cit.,
- (197) Ramón Gómez de la Serna, “Cosas de un ultraísta”, *Pueblo Cántabro*, 23-4-1922.
- (198) Ezequiel Cuevas, “Una exposición futurista”, *Pueblo Cántabro*, 6-5-1922.
- (199) Francisco Gutiérrez Cossío, “El Arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra”, *Atalaya*, Santander, 16-5-1922.
- (200) En el libro de Juan Manuel Bonet, *El Ultraísmo y las artes plásticas*, op. cit., p. 115, se fecha dicho cuadro en 1921.
- (201) Angel de la Hoz y Benito Madariaga, *Pancho Cossío. El artista y su obra*, Ayuntamiento de Santander, 1990.
- (202) Juan Manuel Bonet, *El ultraísmo y las artes plásticas*, op. cit., p.42.

(203) José Iribarne, “Del Mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos”, *La Tarde*, Bilbao, 28-10-1918.

XIV. LOS ARTISTAS IBÉRICOS ANTES DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBÉRICOS

Los orígenes de la Sociedad de Artistas Ibéricos se hallan, de una parte, en la formación de un frente favorable al arte moderno español entre los críticos de arte; de otra, en la creciente presencia de artistas que encarnan esa renovación artística. Serán éstos últimos quienes, con su lucha por exponer en cualquier foro, oficial o privado, alienten a los primeros, a la crítica de arte que representarían en los años veinte Juan de la Encina, Manuel Abril, José María Delarme o Francisco Alcántara, a construir desde 1923 los cimientos de la futura Sociedad de Artistas Ibéricos, que nacerá, precisamente, para que la eficacia de esos esfuerzos aislados aumente en un medio colectivo.

Por ello, es muy importante dibujar la geografía de los acontecimientos artísticos más relevantes de esos años diez y veinte en Madrid; en nuestra opinión, podríamos establecer un antes y un después en torno a una fecha emblemática: el año 1918. Hasta ese momento se hace especialmente notable la presencia de aquellos artistas nacidos en las décadas de 1870 y 1880, y que más tarde actuarán como *seniores*, como avanzadilla de la generación más joven, que encarnarán Benjamín Palencia, Francisco Borel o Salvador Dalí.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 sólo podemos mencionar, entre aquellos artistas que estarán ligados de una forma u otra a la SAI de 1925, a Daniel

Vázquez Díaz y a los hermanos Zubiaurre. En octubre de 1915 presenta sus obras la pintora Irene Narezo, esposa del también artista Federico Beltrán Masses; en la primavera de 1916 se produce uno de los primeros hitos de la renovación artística en Madrid, la Exposición del pintor vasco afincado en Madrid Juan de Echevarría, que se realiza en el Ateneo; a finales de ese año, del 4 al 30 de noviembre, e insistiendo en la afirmación del protagonismo del arte vasco en la renovación del arte que se producía en Madrid, se inaugura en el Retiro la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos - que había sido fundada en Bilbao cinco años antes, en 1911 - en la que participan 35 artistas; entre ellos, y por lo que respecta a los futuros integrantes de la primera Exposición de la SAI en 1925, se encuentran los hermanos Arrúe, Aurelio Arteta, Julián de Tellaeche, Ramón Zubiaurre, Juan de Echevarría y Antonio Guezala, entre los pintores, y Quintín de Torre y Valentín Dueñas, entre los escultores.

En mayo de 1917 el Círculo de Bellas Artes, en su Exposición anual, invita a Nicanor Piñole (1) y a los hermanos Zubiaurre, Ramón y Valentín. Dicha muestra se realizaba casi al mismo tiempo que la correspondiente edición de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, en la que presentaron obras los futuros “ibéricos” Valentín de Zubiaurre, José Gutiérrez Solana, Quintín de Torre y Nicanor Piñole.

Más significativa es la presencia de numerosos artistas renovadores en Madrid durante esos años. Entre los miembros de la generación más madura encontramos a Aurelio Arteta (2), quien había realizado una primera estancia en 1898 y quien, tras sucesivos viajes a París (desde 1902, en compañía de Quintín de Torre) e Italia (hacia 1905), se instala de nuevo en Madrid hacia 1915. Julián de Tellaeche, nacido en 1884, se forma desde 1900 en Madrid bajo la tutela de Eduardo Chicharro, si bien pocos años

después marcha a Bilbao, donde será uno de los miembros fundadores, en 1911, de la Asociación de Artistas Vascos (3).

También los hermanos Zubiaurre estaban de forma continuada en Madrid, ciudad en la que había nacido (en 1879), incluso, uno de ellos, Valentín.

La intensa presencia de artistas vascos en Madrid se incrementa con Juan de Echevarría, quien desde 1917 fija su residencia allí; activo miembro del ambiente madrileño, participa en la revista *España* desde 1915 y en las tertulias. De hecho, en el Café Lyon d'Or será uno de los iniciadores de la Sociedad de Artistas Ibéricos, junto a Victorio Macho o Manuel Abril, cuando llegue la primavera del año 1925.

También la generación más joven del arte vasco da sus primeros pasos en Madrid: Alberto Arrúe o Cabanas Oteiza aprenden en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando o muestran algunas de sus obras en los diversos certámenes oficiales o privados.

Respecto a los artistas procedentes de otras regiones, el asturiano Nicanor Piñole había estudiado, desde 1892, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, enseñanzas que compaginaba con las clases de Alejandro Ferrant, en cuya academia conocería a los Zubiaurre y a Cristóbal Ruiz; éste último es uno de los pintores más interesantes de la España de pre-guerra: en 1921 realiza su primera individual en el Ateneo y, en diciembre de 1922, en ese mismo local, participa en una fundamental Exposición colectiva junto a Rafael Barradas, Gabriel García Maroto y Javier de Winthuysen, de quienes hablaremos más adelante.

También los escultores que participarán en la modernización, nunca vanguardia - de ella hablaremos más tarde -, del arte español se acercan a Madrid a comienzos del

s. XX: el primero de ellos será Victorio Macho (4), desde 1903 en la capital como estudiante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; alejado voluntariamente de la carrera oficial, en 1921 realizará su primera Exposición individual, en el Ateneo.

Desde 1912 Juan Bautista Adsuara (5) participa en las exposiciones nacionales, siendo premiado en ese año con Medalla de Tercera Clase, en 1920, de Segunda y en 1924 de Primera. Emiliano Barral, tras unos años de formación en Madrid, reside en Madrid - conoce a Juan Cristóbal - y comienza a presentar sus trabajos a los certámenes nacionales. Respecto a José Planes, uno de los más interesantes escultores del primer tercio de siglo en España, expone en 1918, en el Ateneo junto al pintor José S. Arizmendi, que tuvo enorme repercusión entre la crítica de arte (6).

Dos escultores que estarían destinados a escribir algunas de las mejores páginas de la vanguardia, Ángel Ferrant (7) y Alberto Sánchez, recorren diferentes caminos en su relación con Madrid; en 1918, precisamente el año en que comienzan a llegar a la capital algunos de los artistas más interesantes del primer tercio de siglo, como Barradas o Daniel Vázquez Díaz, Ferrant abandona la ciudad para acudir a La Coruña como profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Alberto, por su parte, regresaría a Madrid en 1920, tras haber cumplido el servicio militar en Melilla (8); dos años más tarde, en 1922, conocería a Rafael Barradas.

Como afirmamos al principio, 1918 marca una nueva fase en nuestro arte contemporáneo, por lo que podríamos situar la prehistoria de Sociedad de Artistas Ibéricos, en cuanto a las manifestaciones artísticas (puesto que la reclamación de una entidad que agrupara a los artistas modernos españoles tiene como fecha de inicio en 1915, con los artículos de Juan de la Encina en el semanario *España*) en ese año.

Como decimos, en 1918 llegan a Madrid dos personajes muy especiales: el uruguayo Rafael Barradas, desde Barcelona, y el onubense Daniel Vázquez Díaz, desde París. Ambos pintores comparten idénticas esperanzas en que Madrid conociera, por fin, la renovación de su arte y en torno a ambos se agruparán algunos de los jóvenes que, a comienzos de los años veinte y durante los treinta, serán protagonistas efectivos de dicha renovación. Vázquez Díaz, desde su plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Fernando, tendrá como alumnos a Salvador Dalí, Timoteo Pérez Rubio, Gregorio Prieto y, con mucha probabilidad, a Carlos Sáenz de Tejada.

No muy lejos de allí, Barradas impartía su “cátedra del arte nuevo” desde un foro más humilde: el Café de Atocha (9). Su influencia, bien artística bien espiritual - como exponente de lucha por el arte moderno -, alcanzará a Dalí, Alberto Sánchez, García Lorca o los “alfareros”, llamados así porque constituirían la plana mayor de la revista coruñesa *Alfar*, una de las tribunas más decididas del arte y la literatura modernos en España.

En Madrid se encontraba José Moreno Villa; colaborador en la revista *España*, desde 1917 había aceptado el encargo de Alberto Giménez Fraud para que desempeñase diversas tareas educativas en la Residencia de Estudiantes; al igual que Barradas o Vázquez Díaz, Moreno Villa se erige desde ese momento en faro de los jóvenes escritores y artistas que comienzan a llegar a los parajes de los Altos del Pinar: Federico García Lorca, Salvador Dalí, Pepín Bello, Luis Buñuel, etc.

Moreno Villa, cuya primera presencia como pintor se produce precisamente en 1925 con motivo de la Exposición de la SAI (10), ocupa un lugar muy destacado en la difusión de teorías estéticas, puesto que traduce en 1924 la obra de Wölfflin *Conceptos*

fundamentales en la historia del arte, por petición de la *Revista de Occidente* que dirigía José Ortega y Gasset.

En febrero de 1918 se funda la Asociación de Alumnos de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando. Surgía como necesidad de mostrar obras de los jóvenes que, de otra manera, no tenían posibilidad de ofrecer al público sus trabajos. En la Asociación encontramos algunos nombres que estarán ligados, durante la dictadura o la república, a la SAI: Carlos Sáenz de Tejada (11), José Frau (12), Timoteo Pérez Rubio.

En paralelo, comienzan a ofrecerse becas para la nueva Residencia de paisajistas del Paular: la primera Exposición, a finales de 1918, muestra obras de jóvenes como José Frau, Pérez Rubio y Gregorio Prieto.

A comienzos de los años veinte se produce en Madrid, además del magisterio de Barradas, Vázquez Díaz, Moreno Villa, Cristóbal Ruiz o Victorio Macho, una concentración de los jóvenes valores del arte español: Santiago Pelegrín (13) residía allí desde 1910; otro aragonés, Luis Berdejo Elipe (14), acudiría entre 1916 y 1920 a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo el lugar donde se formaría también, entre 1918 y 1923, Joaquín Peinado, quien poco después marcha a París. Allí se reúne con otros españoles como Ismael González de la Serna (15) y Francisco Cossío; algunos de estos jóvenes españoles enviarán obras a la Exposición de la SAI de 1925.

Francisco Bores (16), Francisco Santa Cruz y Carlos Sáenz de Tejada conforman otro núcleo importante de jóvenes artistas; muchos de ellos, aparte de enseñanzas oficiales y de tertulias - como las celebradas en la Granja del Henar -, se reúnen en centros como los talleres de Cecilio Pla, Eduardo Chicharro o la Academia Libre de Julio

Moisés: Pancho Cossio, Francisco Bores, Salvador Dalí (17), Benjamín Palencia (18), Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Carlos Sáenz de Tejada, entre otros, completaban su formación en esos centros privados y, lo más importantes, comenzaron a conocerse unos a otros.

También la original pintora argentina Norah Borges (19) reside con su familia en Madrid (1918-1921). Precisamente, los años que median entre 1918 y 1925 presencian la creciente actividad de dos artistas que ocuparán un lugar de privilegio en la renovación del arte español contemporáneo: Rafael Barradas y Gabriel García Maroto.

Respecto a Maroto, en 1919 participa en la Exposición Internacional de Bilbao y realiza su primera muestra individual, en el Ateneo madrileño (20). En diciembre de 1922, él y Barradas comparten sala, de nuevo en el Ateneo. A comienzos de los años veinte, el panorama madrileño de muestras de arte moderno comienza a transformarse, permitiendo la creciente presencia de esos artistas. La mencionada colectiva de Barradas, Maroto, Cristóbal Ruiz y Javier de Winthuysen, inaugurada en el Ateneo en diciembre de 1922 y, un mes después, en el mismo local, la Exposición individual de Francisco Cossío (21) quien, tras una estancia en Madrid hacia 1918 había vuelto a Santander. La muestra colectiva sería considerada por Silvio Lago (seudónimo de José Francés) como el inicio de un nuevo tiempo en el arte español, el inicio de la modernización:

"... Cuatro pintores de diferente temperamento pero unidos por una cotidiana camaradería y, sobre todo, por la aspiración colectiva de responder a renovaciones picturales que consideran necesarias, han reunido sus obras en una aspiración común.

Ello da al conjunto simpatía, optimista cordialidad. Anticipa en pequeño lo que pueden ser las futuras Exposiciones de Independientes.

Una floración de juventud y la inquietud dinámica de los que se resignan a estar desligados de su época...” (22).

Ambas muestras del Ateneo serán una de las causas que muevan a Juan de la Encina a demandar una asociación en favor del arte nuevo español:

“Apartemos la vista del tristísimo espectáculo que nos dan cotidianamente los artistas de clientela y producción industrial, y veamos si entre los jóvenes se puede cobrar alguna esperanza de un renacimiento más o menos cercano de la moral profesional artística. Huele a cadáver en las artes nacionales... Por primera vez desde el Romanticismo llegan a Madrid a su hora, y no con una generación de retraso, los movimientos nuevos del arte. Verdad es que no podemos señalar ninguna personalidad española de la nueva generación en Europa; pero si, en efecto, la nueva generación no ha destacado de sí misma quien la represente con acento original y firme, no puede negarse que colectivamente va logrando desalojar de sus poderosas posiciones aquellas formas y maneras artísticas que han dominado pública y oficialmente en Madrid.

Una modesta Exposición en el Ateneo nos mueve a escribir estas líneas: la de Francisco Cossío. Las obras de los jóvenes artistas no deben ser analizadas minuciosamente por la crítica. Basta con descubrir el vigor de su savia” (23).

Por lo que se refiere a la escultura, en abril de 1922 la Exposición de bustos policromos, en el Palacio del Retiro, entre sus participantes aparecen los nombres de Quintín de Torre, José Planes y Ángel Ferrant; todos ellos participarán, tres años después, en la Exposición de la SAI. El vasco Quintín de Torre expone en noviembre de 1923 de forma individual en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte.

En el IX Salón de Humoristas (febrero de 1922), la muestra que organizaba el crítico de arte José Francés, destaca la presencia de Rafael Barradas, mientras que se

invitó a otros artistas como Solana y Gregorio Prieto. En marzo, éste último expone en su localidad natal, Valdepeñas, mientras que en abril de 1924 realiza una muestra en el Museo de Arte Moderno. Tan activo inicio ha llevado a la confusión de algunos historiadores, que afirmaban que Prieto había estado presente en la Exposición de la SAI en 1925, lo que no sucedió por razones que aún desconocemos.

En febrero de 1923 se produce la segunda Exposición individual de Juan de Echevarría en Madrid (la primera había tenido lugar en 1916), en el Museo de Arte Moderno. La importancia de Echevarría en la consolidación de un “espíritu de Ibéricos” es enorme, tanto porque residía en Madrid desde hacía años, como porque participaría en el comité de la SAI sirviendo de enlace con el resto del arte vasco que estuvo presente en la Exposición de 1925.

En mayo de 1923 expone Ramón Pichot, veterano pintor catalán afincado en París, en el Círculo de Bellas Artes. Dos años después, será uno de los casos especiales en la Exposición de la SAI, puesto que su presencia era un homenaje póstumo del comité organizador al artista catalán, que había fallecido pocas semanas antes, en la primavera de 1925, sin haber podido realizar su último deseo: realizar una Exposición antológica en Madrid (24). La SAI, compartiendo los deseos del cuñado de Pichot, el influyente escritor Eduardo Marquina, se encargaría de cumplir esa petición.

En el V Salón de Otoño (octubre 1924) encontramos obras de Solana, Roberto Fernández Balbuena (25) y Alberto Sánchez. Cuando comenzó el año 1925 la progresión de los años precedentes, hacia una decidida renovación del arte español, se vio confirmada. En enero, dos exposiciones dan el tono o sirven de prólogo a la gran Exposición de la SAI: Cristóbal Ruiz y Sunyer, éste en la Sociedad de Amigos del Arte.

La muestra de Joaquim Sunyer serviría como catalizador decisivo para agrupar a los diversos estamentos del arte español; además, en febrero se inaugura otra Exposición de Gabriel García Maroto en el Museo de Arte Moderno, mientras que en abril el joven artista vasco Jenaro Urrutia presentaba sus obras en el Salón Nancy.

Como hemos visto, a comienzos de 1925 el panorama artístico madrileño se halla preparado para una actuación de mayor calado: junto a los artistas maduros, con capacidad de liderazgo, se encuentra la mejor generación de artistas jóvenes del primer tercio de siglo en España: Dalí, Bores, Palencia (26), Sáenz de Tejada, Santa Cruz, Alberto, etc. Por otra parte, destacados miembros de la crítica española alcanzaron una madurez que les permitió liderar un proyecto colectivo como nunca se había conocido antes en nuestro s. XX: piénsese que en la Exposición de la SAI en mayo-julio 1925 se reunieron más de 500 obras de 45 artistas. Ahora sabemos que se trataba de la última oportunidad de congregarse a tantos artistas en un mismo acontecimiento: la propia evolución personal de los artistas les hizo recorrer otros caminos. Poco después de la clausura de la Exposición, Francisco Bores y Benjamín Palencia marcharon a París; en 1926, con la definitiva expulsión de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Salvador Dalí se alejaba de Madrid y preparaba, desde Cataluña, el asalto al surrealismo y a París; Barradas también abandonó Madrid en 1926, desilusionado ante la persistencia de las élites y ante la escasa renovación del ambiente artístico: Barcelona, Hospitalet y Uruguay serían las últimas escalas de su vida. Maroto y Guillermo de Torre parten en 1927 hacia el continente americano.

En Madrid permanecían Alberto - a quien el éxito en la Exposición de la SAI había beneficiado con el disfrute de una beca de la Diputación toledana -, Sáenz de

Tejada, Solana, Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz y Manuel Abril, quienes permanecerían a la espera de nuevos acontecimientos.

XIV.1. NOTAS

(1) Francisco Carantoña, *Nicanor Piñole: vida, obra y entorno del pintor*, Gijón, Langa, 1964.

(2) *Aurelio Arteta*, Bilbao, Banco de Bilbao, 1979.

(3) *Julián de Tellaeche*, Bilbao, Museo de Bilbao, 1980.

(4) Victorio Macho, *Memorias*, Madrid, García del Toro, 1972. VV.AA. “Homenaje a Victorio Macho”, *Toletum*, Toledo, 2ª época, núm. 19, 1984-1985.

(5) Gasco Sidro, *Adsuara, el hombre y el artista*, Castellón, Caja de Ahorros, 1977.

(6) En esta muestra Planes presenta nueve esculturas y seis dibujos. Para José Blanco Coris, una de las notas más sobresalientes de esta Exposición era la juventud de sus integrantes, que permitía observar el futuro del arte español con algo de confianza (José Blanco Coris. “Exposición de esculturas y dibujos de J. Planes”, *Heraldo de Madrid*, 17-12-1918). Ballesteros de Martos, ya le asignaba a la corriente figurativa en la que será más apreciado: “... J. Planes tiende a la serenidad, a la depuración, al ennoblecimiento de la

realidad... *El escultor recoge lo refinado, apartándolo de lo vulgar y plebeyo...*", en *Cervantes*, Madrid, diciembre de 1918, p. 138.

Fernando López Martín, encabeza el grupo de opiniones que mejor definió esa muestra de Planes en el Ateneo. Alejado de los extremos clasicista y vanguardista, su territorio será el de la figuración de tradición española:

"... el Sr. Planes es un escultor de positivo talento, que si no se desvía por sendas ultramodernas, será una figura recia y definitiva del arte escultórico español... sólo Julio Antonio puede representar con alta dignidad en los certámenes internacionales, porque reúne a su fuerza emotiva una vigorosa seguridad en la técnica.

Aquí en España, tierra pródiga en coloristas, no ha surgido aún en los tiempos que vivimos una pléyade de escultores, fuertes los unos y los otros plenos de delicadezas que sirvan, a la par que de recreo espiritual, de enseñanza a las juventudes venideras...", en "Exposición Planes-Arizmendi", *El Fígaro*, Madrid, 23-12-1918.

También podemos encontrar referencias en Anónimo, "Exposición J.S.Arizmendi y José Planes en el Ateneo", *La Jornada*, Madrid, 19-12-1918; Anónimo, "Los jóvenes. El escultor Planes", *La Esfera*, Madrid, 18-10-1919; J. de la E. "Exposición Arizmendi-Planes", *España*, Madrid, núm. 194, 26-12-1918, p. 11 y José Francés. *El año artístico* 1918, pp. 379-380.

(7) *Ángel Ferrant*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983. *Ángel Ferrant*, Barcelona, Fundació Miró, 1989.

(8) "Alberto Sánchez", *Boletín de Información Municipal*, Toledo, nov.-dic. 1986.
Alberto, Toledo, Ministerio de Cultura, 1980.

(9) *Barradas-Torres García*, Madrid, Gal. Guillermo de Osma, 1992. *Barradas. Exposición antológica 1890-1929*, Barcelona, Zaragoza, Madrid, 1992-1993.

(10) *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona, Congreso de Literatura Contemporánea, 1989. Eugenio Carmona. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias en España (1909-1936)*, Málaga, Ediciones 2A, 1985.

(11) Santiago Arcediano y José A. García Díez, *Carlos Sáenz de Tejada*, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava, 1993.

(12) *José Frau*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

(13) *Santiago Pelegrín 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, 1995.

(14) *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición antológica*, Zaragoza, 1994.

(15) Las primeras actuaciones de Ismael González de la Serna en Madrid se fechan en febrero de 1917 en el Salón del Ateneo junto al escultor Juan Cristóbal, pensionado por la Diputación Provincial de Granada, y en el mes de abril en dos exposiciones, una, en el

acto social dedicado a los ciegos madrileños, bajo el título la Exposición de Ciegos en abril del mismo año y otra, en la Galería General de Arte.

Ismael González de la Serna mostraba en el Ateneo una treintena de obras entre cuadros y apuntes - *Fuente del Generalife, Jardín, Cipreses, El Albaicín al atardecer, La vega, Vista de Sierra Nevada, Una fuente, La casa del guardabosque, Orillas del Dauro*, etc, - con asuntos preferentemente granadinos y de paisaje. Los primeros años de aprendizaje los había realizado en Granada al lado de compañeros como Marino Antequera, Eugenio Gómez Mir, Joaquín Capulina, etc, completando su formación en la Escuela de San Fernando de Madrid y en sus visitas al Museo del Prado, donde estudió la pintura de El Greco, Tiziano, Zurbarán y la de los primitivos flamencos como El Bosco o Brueghel.

A pesar de la adscripción al impresionismo francés que se atribuye a las obras de esta muestra, debemos dejar claro que, en primer lugar, y siguiendo varios de los catálogos en donde se habla sobre esta exhibición como el *Ismael González de la Serna*, Centro Cultural Conde Duque, Ed.Artes Gráficas Luis Pérez, 1990, y en *Ismael González de la Serna*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989, donde se publica que las composiciones de esta muestra de 1917 estaban influidas por la Exposición “Grandes pintores impresionistas franceses” en el Museo de Arte Moderno de Madrid, que no hemos localizado y que quizás, por otra parte, no existió dicha muestra y sólo puede referirse a la Exposición sobre arte francés que se celebraría en Barcelona en abril de 1917, o bien a la del año siguiente en 1918. En otro orden de cosas, si nos atenemos a los únicos datos que sobre la muestra existen, las crónicas

artísticas, vemos que dominan los colores oscuros, por ejemplo detengámonos en los juicios de Francisco Alcántara, José Francés y García Mercadal:

“el color es terroso, sin vibraciones y oscuro - dice Francisco Alcántara - aun en los casos en que el artista quiso hacer luz. Alguna excepción confirma la pesadez de casi todas las notas. En Granada se acreditó hace tiempo en pintura la nota que podríamos llamar bituminosa, y según se ve, ha llegado al paisaje”. Francisco Alcántara, “Notas de Arte”, *El Imparcial*, Madrid, 23-2-1917.

“Todos sus lienzos están ungidos de alma. Pero más aún aquéllos donde buscó los acordes lánguidos - escribe José Francés - un poco fríos, de las gamas suaves y los momentos plácidos”. José Francés, “Dos artistas granadinos”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1917.

“La gama de su paleta, un tanto sombría - publicaba García Mercadal - nos sorprende, acostumbrados a la policromía casi hiriente para los ojos a que nos hicieron los grandes pintores granadinos”. García Mercadal, “Dos artistas granadinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-2-1917.

Si quizás se vieron algunas notas de color en sus cuadros, como observaba Antonio de Hoyos y Vinent, éstas se debieron a la posibilidad de que viera la Exposición de Santiago Rusiñol en el Salón Vilches durante el mes de marzo de 1916, ya que dicha fecha es para muchos historiadores de la llegada a la capital del pintor, la muestra del luminista Federico Beltrán en el mismo mes, la del “impresionista” gallego Germán Taibo, la de Anglada Camarasa en julio, la de los artistas vascos en el Retiro durante el mes de noviembre, o bien la muestra de cuadros con rasgos impresionistas de la extranjera checa Mileda Sindlerová. Al respecto, el crítico escribía:

“La pintura de Ismael González de la Serna recuerda vagamente a la de Rusiñol, aunque es menos enérgica que la del maestro. Son jardines llenos de un encanto convencional, hecho de contrastes de luz y de artificiosas combinaciones de flores y arbustos. Son unos cuadros decorativos y muy gratos a la vista”, en “Exposiciones”, El Día, Madrid, 24-2-1917.

(16) *Bores en las colecciones del Estado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

(17) *Salvador Dalí. Rétrospective 1920-1980*, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979-1980. *Dalí joven (1918-1930)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994-1995. Rafael Santos Torroella, *Dalí, época de Madrid*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994.

(18) Las primeras intervenciones de Benjamín Palencia en la capital antes de su primera aparición pública en 1920, en el I Salón de Otoño fueron en el IV Salón de humoristas de 1918 y en la XXII Exposición del Circulo de Bellas Artes de Madrid (octubre de 1918). Este dato viene a sumarse a su época Madrileña cuando, según José Corredor Matheos, en 1916 entra en contacto con Juan Ramón Jiménez, y en 1918 pinta temas urbanos en el País Vasco y en Madrid. José Corredor Matheos, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

(19) Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, 1994.

(20) Angelina Serrano de la Cruz Peinado, *Las artes plásticas en Castilla-La Mancha de la Restauración a la II República (1875-1936)*, tesis doct. Univ. Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1995.

(21) *Cossío y las vanguardias*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1986. Juan Antonio Gaya Nuño, *Francisco Gutiérrez Cossío: vida y obra*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.

(22) Silvio Lago, “Cuatro pintores modernos”, *La Esfera*, Madrid, 27-1-1923.

(23) Juan de la Encina, “La nueva generación artística”, *La Voz*, Madrid, 26-1-1923.

(24) *Los Pichot. Una dinastía de artistas*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1992.

(25) Roberto Fernández Balbuena, Madrid, Tabacalera, 1991.

(26) José Corredor Matheos, *Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936), Bancaja, 199

XV. BIBLIOGRAFÍA

XV.1. FUENTES PRIMARIAS

XV.1.1. ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)

Sección Educación:

Legajos núms. 1018-1022.
 Legajos núms. 1023-1028.
 Legajos núms. 5140-5143.
 Legajos núms. 6816-6819.
 Legajos núms. 7274-7275.
 Legajos núms. 7394-7396.
 Legajos núms. 7598-7601.
 Legajos núms. 38655-38656.

Sección Presidencia del Gobierno:

Cajas 3476 y 11130.

Sección Asuntos Exteriores:

Legajos 1278-1279.

- Archivo de la Diputación Provincial (Barcelona)

Sección de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Legajo 738, Expediente núm. 29.

- Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid)

Legajos R-232 y R-235, Expediente 12.
 Legajo R-1964, Expediente 7.
 Legajo R-1967, Expediente 4.
 Legajo R-3177, Expediente 1
 Legajo H-1347.
 Legajo H-2605.
 Legajo H-2649.
 Legajo H-3013, Expediente 4.
 Legajo H- 044, Expedientes 15-34 y 56.
 Legajo H-3046, Expedientes 22-56 y 67-79.
 Legajo H-3120, Expedientes 4 y 12.
 Legajo H-3147, Expediente 1.
 Legajo H-3168, Expediente 23.
 Legajo H-3203.
 Legajo H-3216.
 Legajo H-3513, Expediente 12.

- Bibliothèque de l'Arsenal, Paris
- Bibliothèque Forney, Paris
- Bibliothèque Nationale de Paris
- Bibliothèque de la Mairie de Paris
- Centre d'Accueil et de Recherche des Archives Nationales (CARAN), Paris
- École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris
- Hôtel Drouot, Paris

Catálogos de venta:

- 1911-1913 (hasta el núm. 3)
- 1920-1921 (completo)
- 1925-1991 (completo)
- 1997 (completo)

XV.1.2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS

ABC, Madrid
La Acción, Madrid
Aigua-Forts, Gerona
Alfar, La Coruña
Arc Voltaic, Barcelona
L'Art Libre, Paris
L'Art et les Artistes, Paris
L'Art Vivant, Paris
Arthénice, Paris
Atalaya, Santander
Avante, Ciudad Rodrigo
Beaux-Arts, Paris
Blanco y Negro, Madrid
Les Cahiers d'aujourd'hui, Paris
Centauro, Huelva
Cervantes, Madrid
Los Comentarios, Madrid
El Correo Catalán, Barcelona
El Correo Español, Madrid
La Correspondencia de España, Madrid
Cosmópolis, Madrid
D'Aci i d'Alla, Barcelona
El Debate, Madrid
El Día, Madrid
Diario de Gerona, Gerona
El Diluvio, Barcelona
La Época, Madrid
La Esfera, Barcelona
España. Semanario de la Vida Nacional, Madrid
España Nueva, Madrid
L'Esquella de la Torratxa, Barcelona
Euzkadi, Bilbao
Euzkadi, San Sebastián
El Figaro, Madrid
La Gaceta de Cataluña, Barcelona
La Gaceta Literaria, Madrid
La Gaceta del Norte, Bilbao
Gacetilla de Madrid, Madrid
La Gazette des Beaux-Arts, Paris
Gil Blas, Madrid
El Globo, Madrid
Grecia, Sevilla-Madrid
Heraldo de Madrid, Madrid
Hermes. Revista del País Vasco, Bilbao

Hojas Selectas, Barcelona
Horizonte, Madrid
Hoy, Madrid
Ideas y Figuras, Madrid
L'Illustration, Paris
Ilustración Catalana, Barcelona
El Imparcial, Madrid
Índice. Revista de definición y concordia, Madrid
El Liberal, Barcelona
El Liberal, Bilbao
El Liberal, Madrid
La Libertad, Madrid
La Linterne de Paris et Montmartre, Paris
La Mañana, Madrid
Le Mois Artistique, Paris
El Mundo, Madrid
Mundo Gráfico, Madrid
El Mundo Ilustrado, Ciudad de México
La Nación, Madrid
Niv Artistic, Barcelona
Las Noticias, Las Palmas de Gran Canaria
El Noticiero Universal, Madrid
Nuevo Mundo, Madrid
El País, Madrid
El Parlamentario, Madrid
Perseo, Madrid
Le Petit Parisien, Paris
El Poble Català, Barcelona
Prometeo, Madrid
La Publicidad, Barcelona
Pueblo Cántabro, Santander
Reflector. Arte, Literatura, Crítica, Madrid
Renovación Española, Madrid
La Revista, Barcelona
Revista Nova, Barcelona
La Revue au Mois, Paris
La Revue de l'Art Ancien et Moderne, Paris
La Revue Artistique, Paris
La Revue Septentrionale, Paris
Ronsel, Lugo
El Socialista, Madrid
El Sol, Madrid
Summa, Madrid
Tableros, Madrid
La Tarde, Bilbao
Le Temps, Paris

La Tribuna, Barcelona

La Tribuna, Madrid

Ultra, Madrid

El Universo, Madrid

Vell i Nou, Barcelona

La Veu de Catalunya, Barcelona

La Voz, Madrid

La Voz de Guipúzcoa, San Sebastián

XV.1.3. LIBROS, MONOGRAFÍAS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Rafael Altamira, *La guerra actual y la opinión española*, Barcelona, Araluce, 1915.

Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, París, Figuière, 1913.

Luis Araquistáin, *Entre la guerra y la revolución*, Madrid, 1917.

L'Art Espagnol Contemporain (Peinture et sculpture), París, Jeu de Paume des Tuileries, fevr. - avril 1936.

Ballesteros de Martos, *Artistas españoles contemporáneos*, Madrid, Mundo Latino, h.1920,

Rafael Benet, *Jaume Guardia*, Monografies d'art, Barcelona, Sala Parés, 1926.

Umberto Boccioni, *Pittura Scultura futurista (Dinamismo plastico)*, Milán, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1914.

Tomás Borrás, *TAM TAM*, Madrid, Iberoamericana de publicaciones, 1936.

Bulletin Hispanique, Tome XVII, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, París, Feret-Fils, 1915.

Tome XIX, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, París, Feret-Fils, 1917.

Rafael Cansinos Asséns, *La Nueva Literatura (1898-1900-1916)*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja, 1916.

El movimiento V.P., Madrid, Mundo Latino, 1921.

La nueva literatura, Madrid, Páez, 1927.

Josep Capdevila, *F. Vayreda*, Barcelona, Monografias de Arte, Sala Parés, Barcelona, 1926.

Eugenio d'Ors, *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Revista de Occidente, 1924.

Juan de la Encina, *La Trama del arte vasco*, Bilbao, Editorial Vasca, 1920.

Exposició de Primavera, Ajuntament de Barcelona, 1918.

Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura, Madrid, Artes Gráficas "Mateu", 1915.

Exposición Raemaekers en Madrid, Madrid, Imprenta Latina, 1916.

Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura, Madrid, Artes Gráficas "Mateu", 1917.

Exposition de tableaux par Picabia, Paris, Galeries Georges Petit, 17 au 31 mars 1909.

Exposition Henri Rousseau, 28 octobre au samedi 9 novembre, 15, Rue Richepauche, Paris, Bernheim-Jeune, 1912.

Exposition de peinture d'Albert Marquet, Paris, Galerie E. Druet, 31 mars au 12 avril 1913.

Exposition d'Art Français, Barcelona, 1917.

José Francés, *La caricatura española contemporánea*, Madrid, Juan Pueyo, 1915.

El Año Artístico 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916.

El Año Artístico 1916, Madrid, Mundo Latino, 1917.

El Año Artístico 1917, Madrid, Mundo Latino, 1918.

El Año Artístico 1918, Madrid, Mundo Latino, 1919.

El Año Artístico 1920, Madrid, Mundo Latino, 1921.

El Mundo Ríe. La Caricatura universal en 1920, Madrid, Renacimiento, 1921.

El Año Artístico 1921, Madrid, Mundo Latino, 1922.

El Año Artístico 1922, Madrid, Mundo Latino, 1923.

IX Salón de Humoristas, Madrid, Espasa Calpe, 1923.

El arte que sonríe y que castiga, Madrid, Internacional, 1924.

La caricatura, Madrid, Compañía Ibero-Americana, 1930.

Gabriel García Maroto, *El Año Artístico*, Madrid, Impr. de José Fernández Arias, 1913.

Federico Beltrán y la Exposición Nacional, Madrid, Imprenta Española, 1915.

Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Madrid, Impr. Mesón de Paños, 1918.

La Sagrada cripta de Pombo, Tomo II, Madrid, Impr. G. Hernández y Galo Sáez, h. 1926.

Mi autobiografía, Madrid, Imp. Galo Sáez, 1928.

Ismos, Madrid, Espasa Calpe, 1931.

Antonio de Hoyos y Vinent y José Francés, *Federico Beltrán Masses*, Madrid, Tipografía Artística, c. 1918.

Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Calleja, 1917.

Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, Paris, Société du Mercure, 1902.

Celso Lagar Peintre. Max Jimenez Sculpteur. Préface de Gustave Kahan, Galerie Percier, 38 rue La Boétie, Paris, oct.-nov. 1924.

Celso-Lagar. Pintures, Acuarel·les. Cuatro Escultures de M. Bagué (sic), Galeries Dalmau, del 28 de gener al 12 de febrer de 1915.

Celso-Lagar. Invitació a la festa de vernissatge - Diumenge 21 de març a mitj-dia, Gerona, 1915.

Celso Lagar Peintre/Hortense Bégué Sculpteur, Galerie Zboroswski, abril de 1928.

Manolo Lagar, del 7 al 17 d'octubre. Galeries Laietanes, Granvia, 613, Barcelona.

Gregorio Martínez Sierra, *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, Madrid, Gran Esfinge, 1925.

Tú eres la paz, Madrid, Esfinge, 1926.

Teatro de Ensueño, Madrid, Saturnino Calleja, 1926.

Xavier Montsalvatge, *Terres de Gestes i de Bentat Girona*, Girona, Dalmau Carals, 1917.

Margarita Nelken, *Glosario (Obras y Artistas)*, Madrid, Librería 'Fernando F', 1917.

Les peintres futuristes italiens, Exposition du lundi 5 au samedi 24 février 1912, Bernheim Jeune, Paris, 1912.

Fernando Periquet, *La Exposición Nacional de 1915*, Madrid, Librería Internacional, 1915.

Alexei Piechkov, *M. Gorki en el fondo*, Madrid, Estrella, 1920.

Los pintores íntegros, Catálogo-invitación para la exposición, Salón Arte Moderno, Calle del Carmen, 13; 5 al 15 de marzo de 1915, Madrid.

Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura, Bilbao, Diputación de Vizcaya, agosto-septiembre, 1919.

André Salmon, *André Derain et son oeuvre*, Paris, Librairie Gallimard, 1923.

Salon d'Automne 1912. 10^a Exposition catalogue ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif. Exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Du 1^o Octobre au 8 Novembre 1912. Paris.

Salon d'Automne 1913. 11^a Exposition catalogue ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif. Exposés au Grand Palais des Champs-Élysées. Du 15 Novembre 1913 au 5 janvier 1914. Paris.

Guillermo de Torre, *Hélices*, Madrid, Mundo Latino, 1923.

Literaturas europeas de vanguardia, Madrid, Caro Raggio, 1925.

Joaquín Torres-García, *Historia de mi vida* (1939), Barcelona, Paidós, edic. de 1990.

Louis Vauxcelles, *L'oeuvre de Federico Beltrán Masses*, Paris, Editions d'art, 1921.

Ruth Velázquez, *Sol de la noche*, Madrid, Bolaños y Aguilar, Talleres Gráficos, 1935.

XV.1.4. ARTICULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Manuel Abril, "Barradas por Manuel Abril", *Vell i Nou*, Barcelona, 1-4-1920.

"El arte de Rafael Barradas", *Alfar*, La Coruña, núm. 27, marzo de 1923, pp. 7-10.

"Barradas el uruguayo", *Alfar*, La Coruña, núm. 48, abril de 1925, pp. 16-20.

"Rumbos, exposiciones y artistas", *Blanco y Negro*, Madrid, febrero de 1932.

Mario Aguilar, "(Sin título)", *Imparcial*, Madrid, 24-10-1916.

"El cubismo literario", *El Figaro*, Madrid, 16-3-1920.

Francisco Aguirre, "La hospitalidad bilbaína y la esquivez barcelonesa", *El Liberal*, Bilbao, 25-11-1919.

Francisco Alcántara, "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 12-5-1915.

"Los humoristas en el Salón de Arte Moderno", *El Imparcial*, Madrid, 9-12-1915.

"La vida artística. Exposición Sonia - Decoración de interiores - Sala Mateu - Un cuadro antiguo - En el Salón de Arte Moderno", *El Sol*, Madrid, 4-12-1920.

"Notas de arte", *El Imparcial*, Madrid, 26-12-1915.

"La Sociedad de artistas vascos y su Exposición del Palacio del Retiro", *El Imparcial*, Madrid, 20-11-1916.

"Exposición de artistas belgas en el Retiro", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.

"Notas de Arte", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.

"Notas de Arte", *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1916.

"Notas de arte. En el palacio de Montijo", *El Imparcial*, Madrid, 7-1-1917.

“Notas de arte”, *El Imparcial*, Madrid, 29-1-1917.

“Notas de Arte”, *El Imparcial*, Madrid, 23-2-1917.

“Notas de arte”, *El Imparcial*, Madrid, 8-3-1917.

“Artistas argentinos en el Palace-Hotel”, *El Imparcial*, Madrid, 4-4-1917.

“Notas de Arte”, *El Imparcial*, Madrid, 10-5-1917.

“Apertura de la Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, Madrid, 29-5-1917.

“El arte chileno en el Ateneo Exposición de Alfredo Lobos”, *El Sol*, Madrid, 12-3-1918.

“Peñalara. Exposición de pintura de montaña”, *El Sol*, Madrid, 27-3-1918.

“En la Escuela de Bellas Artes la Asociación de alumnos su Exposición”, *El Sol*, Madrid, 2-4-1918.

“La vida artística”, *El Sol*, Madrid, 8-4-1918.

“Exposición de pintores polacos. Sus obras y su programa. En el Ministerio de Estado”, *El Sol*, Madrid, 14-4-1918.

“La vida artística”, *El Sol*, Madrid, 15-4-1918.

“Exposición de G. Caprotty”, *El Sol*, Madrid, 15-4-1918.

“Exposición de Butler en el Ateneo”, *El Sol*, Madrid, 22-4-1918.

“El pintor ruso Gousseff, en el salón Mateu”, *El Sol*, Madrid, 27-4-1918.

“En el Ateneo; Los dibujos de C. Garza Rivera”, *El Sol*, Madrid, 21-5-1918.

“Los dibujos de C. Garza Rivera en el Ateneo”, *El Sol*, Madrid, 31-5-1918.

“Los cuadros de Vázquez Díaz en el Salón Lacoste”, *El Sol*, Madrid, 14-6-1918.

“La vida artística”, *El Sol*, Madrid, 16-6-1918.

“En el Ateneo: Los cuadros de M. Viladrich”, *El Sol*, Madrid, 2-7-1918.

“Las obras del acuarelista inglés Wynne Apperley en el Hotel Palace”, *El Sol*, Madrid, 23-11-1918.

“Los cuadros de Pilar Montener de Sureda en el Salón del Círculo de Bellas Artes”, *El Sol*, Madrid, 2-12-1918.

“Los cuadros de Rodolfo Tewes”, *El Sol*, Madrid, 7-12-1918.

“La vida artística. En el salón de humoristas: Pérez Barradas”, *El Sol*, Madrid, 13-3-1919.

“Rafael Barradas en el salón de la librería Mateu”, *El Sol*, Madrid, 9-4-1919.

“VI Salón de Humoristas, el catálogo, por José Francés”, *El Sol*, Madrid, 5-3-1920.

“Primer Salón de Otoño”, *El Sol*, Madrid, 14-10-1920, 19-10-1920, 25-10-1920 y 10-11-1920.

“La Vida artística”, *El Sol*, Madrid, 22-10-1920.

“Exposición Vázquez Díaz; El Palacio de Bibliotecas y Museos”, *El Sol*, Madrid, 26-3-1921.

“La vida artística”, *El Sol*, Madrid, 9-12-1922.

Roger Allard, “Au Salon D’Automne de Paris”, *L’Art Libre*, París, noviembre de 1910.

Paul Almarza, “Nuestra contribución de sangre ‘Los legionarios españoles en el frente’”, *El Mundo*, Madrid, 22-8-1916.

“El arte de Vázquez Díaz”, *El Figaro*, Madrid, 31-3-1920.

Luis Álvarez Cedrón, “Palabras de un legionario”, *España*, Madrid, 7-12-1916.

Américus, “Congreso cultural hispanoamericano”, *Cervantes*, Madrid, julio .

“La Juventud Hispano-Americana”, *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1918.

Josep Aragay, “Exposicions”, *La Revista*, Barcelona, abril .

Luis Araquistáin, "A beneficio de los legionarios españoles", *España*, Madrid, 16-11-1916.

"Maeterlinck en la Casa del Pueblo", *El País*, Madrid, 15-12-1916.

"Clausurada por una tecniquería", *España*, Madrid, 11-1-1917.

"Exposición clausurada contra los voluntarios españoles", *El Liberal*, Madrid, 9-1-1917.

"Por los legionarios españoles. El tributo del arte", *España*, Madrid, 11-1-1917.

"Por el norte de España: la plutocracia descubre el arte", *El Liberal*, Bilbao, 13-8-1919.

C. Arbò, "Xerrameques artistiques", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 30-12-1921.

César E. Arroyo, "Modernos poetas mexicanos", *Cervantes*, Madrid, julio .

Asterisco, "La pintura 'simultaneísta' en el Salón de Artistas Vascos", *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 3-9-1919.

B.G, "Del Arte del Vestir y el Decorado", *El Sol*, Madrid, 14-12-1920.

El bachiller Quesada, "Caricaturas groseras. Exposición insolente. ¿Dónde está el fiscal?" *La Tribuna*, Madrid, 23-11-1916.

Ricardo Baeza, "Viaje y exotismo", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-4-1918.

"La literatura Dadaísta", *El Sol*, Madrid, 24-6-1920.

Emilio Balbuena, "Notas de Arte", *El Correo Catalán*, Barcelona, 2-2-1915.

Ballesteros de Martos, "Exposición Celso Lagar", *La Mañana*, Madrid, 16-3-1917.

"Dos exposiciones", *La Mañana*, Madrid, 20-3-1917.

"Notas de Arte. La exposición de los argentinos", *La Mañana*, Madrid, 22-4-1917.

"Notas de Arte. Exposición Castellanos", *La Mañana*, Madrid, 6-5-1917.

"Exposición Mignoni", *La Mañana*, Madrid, 12-5-1917.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 29-5-1917.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Mañana*, Madrid, 30-5-1917.

“Un pintor alemán”, *La Mañana*, Madrid, 8-11-1917.

“De arte”, *Cervantes*, Madrid, abril .

“La Exposición de Humoristas y decoradores”, *La Mañana*, Madrid, 12-4-1918.

“Guido Caprotty da Monza”, *La Mañana*, Madrid, 18-4-1918.

“El acuarelista Brudis Biada”, *La Mañana*, Madrid, 23-4-1918.

“De arte”, *Cervantes*, Madrid, mayo .

“Actualidad artística. Los pintores polacos”, *Cervantes*, Madrid, mayo de 1918.

“Roberto Montenegro y Carlos Alberto Castellanos”, *La Mañana*, Madrid, 6-5-1918.

“Gustavo Butler”, *La Mañana*, Madrid, 18-5-1918.

“Exposición de retratos femeninos”, *Cervantes*, Madrid, junio .

“El pintor Miguel Viladrich”, *La Mañana*, Madrid, 16-6-1918.

“Daniel Vázquez Díaz”, *La Mañana*, Madrid, 22-6-1918.

“Actualidad artística”, *Cervantes*, Madrid, octubre .

“Actualidad Artística”, *Cervantes*, Madrid, noviembre .

“Notas de Arte”, *La Mañana*, Madrid, 16-11-1918.

“Los pensionados del Paular”, *La Mañana*, Madrid, 2-12-1918.

“Los pensionados del Paular”, *La Mañana*, 7-12-1918.

“Pilar Montaner de Sureda”, *La Mañana*, Madrid, 10-12-1918.

“Artes plásticas”, *Cervantes*, Madrid, abril .

“El primer Salón de Otoño”, *Cosmópolis*, Madrid, diciembre

Gregorio de Balparda, “El exotismo y el arte vasco”, *Hermes*, Bilbao, abril .

J. Barrio y Bravo, "Apostillas a una Exposición -Vázquez Díaz-", *El Liberal*, Bilbao, 13-3-1920.

Luis Bello, "Madrid y su prensa gráfica", *La Esfera*, Madrid, 3-1-1914.

José Bergamín, "Mirar y Pasar", *Índice. Revista de definición y concordia*, Madrid, núm. 4, 1922.

"Clasicismo", *Horizonte*, Madrid, 15-12-1922.

Pierre Berthelot, "Celso Lagar", *Beaux-Arts*, París, 8-6-1934.

A. de Beruete y Moret, "Anglada", *El Liberal*, Madrid, 26-6-1916.

José Blanco Coris, "Exposición Martínez Vázquez", *Heraldo de Madrid*, 16-11-1916.

"La Exposición Belga", *Heraldo de Madrid*, 22-11-1916.

"Exposición Paul Sollmann", *Heraldo de Madrid*, 26-11-1916.

"Exposición Laroche", *Heraldo de Madrid*, 5-12-1916.

"La Exposición 'España'", *Heraldo de Madrid*, 4-1-1917.

"Exposición extranjera en Barcelona", *Heraldo de Madrid*, 18-1-1917.

"Un cuadro de Saint-Aubin para los legionarios", *Heraldo de Madrid*, 29-1-1917.

"Exposición Bettina Jacometti", *Heraldo de Madrid*, 25-2-1917.

"Exposición Celso Lagar", *Heraldo de Madrid*, 11-3-1917.

"Exposición de Arte Moderno", *Heraldo de Madrid*, 10-4-1917.

"Exposición Vera y Sales", *Heraldo de Madrid*, 17-4-1917.

"Exposición de los argentinos", *Heraldo de Madrid*, 17-4-1917.

"Exposición C.A.Castellanos", *Heraldo de Madrid*, 4-5-1917.

"Exposición F.Mignoni", *Heraldo de Madrid*, 8-5-1917.

"Arte y Artistas", *Heraldo de Madrid*, 8-5-1917.

"Décima exposición del Círculo de Bellas Artes", *Heraldo de Madrid*, 12-5-1917.

- “Sección de pintura”, *Heraldo de Madrid*, 28-5-1917.
- “Exposición del pintor Kurt Leyde”, *Heraldo de Madrid*, 2-11-1917.
- “Exposición Marthe Spitzer”, *Heraldo de Madrid*, 21-11-1917.
- “Exposición Montenegro, Castellanos y Schulteis”, *El Heraldo de Madrid*, 22-3-1918.
- “Exposición de los pintores polacos”, *Heraldo de Madrid*, 7-4-1918.
- “Exposición Argudín”, *Heraldo de Madrid*, 9-4-1918.
- “Arte y artistas”, *Heraldo de Madrid*, 10-4-1918.
- “Exposición Guido Capriotty”, *Heraldo de Madrid*, 13-4-1918.
- “Exposición Alfonso”, *Heraldo de Madrid*, 14-4-1918.
- “Exposición Segismundo Nagy”, *Heraldo de Madrid*, 6-6-1918.
- “Exposición Vázquez Díaz”, *Heraldo de Madrid*, 8-6-1918.
- “Exposición de la pintora Victoria Malinowska”, *Heraldo de Madrid*, 13-6-1918.
- “Exposición Apperley”, *Heraldo de Madrid*, 21-6-1918.
- “Arte y Artistas”, *Heraldo de Madrid*, 26-6-1918.
- “XIII Exposición de Bellas Artes”, *Heraldo de Madrid*, 15-9-1918.
- “Exposición Wyndham Tryon”, *Heraldo de Madrid*, 6-11-1918.
- “Exposición planista”, *Heraldo de Madrid*, 23-11-1918.
- “Arte y artistas”, *Heraldo de Madrid*, 9-12-1918.
- “Exposición de esculturas y dibujos de J. Planes”, *Heraldo de Madrid*, 17-12-1918.
- “Arte y artistas. Exposición Gregorio Prieto”, *Heraldo de Madrid*, 2-4-1919.
- “Exposición del vibracionista Barradas”, *Heraldo de Madrid*, 7-4-1919.

“Exposición Hans Poppelreuter”, *Heraldo de Madrid*, 24-2-1920.

“Exposición Rafael Barradas”, *Heraldo de Madrid*, 2-3-1920.

“En la Exposición de Humoristas”, *Heraldo de Madrid*, 3-3-1920.

“El salón de Otoño del Retiro”, *Heraldo de Madrid*, 11-10-1920, 12-10-1920, 13-10-1920 y 14-10-1920

“Exposición de pinturas modernistas en el Ateneo”, *El Heraldo de Madrid*, 5-12-1922.

Blanquerna, “La Exposición de Pintura del Ateneo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-12-1922.

Joseph Bois, “Au jour le jour. Le futurisme et son prophète”, *Le Temps*, Paris, 14-3-1911.

A.R Bonnat, “¿Modernismo o Chifladura?”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915.

Tomás Borrás, “El pintor Viladrich. I”, *La Tribuna*, Madrid, 14-6-1918.

“El pintor Viladrich. II”, *La Tribuna*, Madrid, 15-6-1918.

Raymond Boucher, “Les Salons de 1912”, *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Paris, Vol. 31, 1912.

Xavier Bóveda, “¿Por qué es usted francófilo? Los intelectuales dicen... Daniel Vázquez Díaz”, *El Parlamentario*, Madrid, 14-8-1918.

“La pintura moderna y sus propulsores. Celso Lagar”, *El Parlamentario*, Madrid, 13-11-1918.

“¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... José Francés”, *El Parlamentario*, Madrid, 16-11-1918.

“¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... Alejandro Lerroux.”, *El Parlamentario*, Madrid, 18-11-1918.

“¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... Ramón Gómez de la Serna”, *El Parlamentario*, Madrid, 23-11-1918.

“¿Qué opina usted acerca del porvenir político e intelectual de España? Los intelectuales dicen... Rafael Cansinos Asséns”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-11-1918.

“Canto al divino Caos de Rusia”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-12-1918.

“Mirando al presente y al futuro”, *El Parlamentario*, Madrid, 30-12-1918.

“Los poemas románticos del ULTRA”, *Cervantes*, Madrid, enero de 1919.

Jaime Brossa, “Nuestros artistas. Arte vascongado”, *El Liberal*, Bilbao, 14-1-1916.

Luis Buñuel, “Una tradición incalificable”, *Ultra*, Madrid, 1-2-1922.

C. del L., “La Exposición de Vázquez Díaz”, *Hermes*, Bilbao, marzo .

Carlos Caballero, “Los modernistas”, *La Tribuna*, Barcelona, 3-2-1915.

El caballero audaz, “Nuestras visitas: Eugenio D’Ors, ‘Xenius’ ”, *La Esfera*, Madrid, 10-6-1916.

José del Cacho, “La Exposición de Bellas Artes. Impresión general”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-5-1915.

“La Exposición de Bellas Artes. Por la medalla de Honor”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-5-1915, 16-5-1915 y 18-5-1915.

“La Exposición de Bellas Artes. Las medallas de Honor”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-5-1915.

“La Exposición de Bellas Artes. Recorriendo las salas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 22-5-1915.

“La Exposición de Bellas Artes. Recorriendo las salas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-5-1915.

“Jesús Perdigón”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-6-1915.

“Una Exposición”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-10-1915.

“Los pensionados del Círculo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-10-1915

“En la Sala Vilches”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-11-1915.

“Exposición Humoristas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-12-1915.

“En la Sala Vilches”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12, 13 y 24-12-1915.

“En el Hotel Ritz”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-12-1915.

“En la Sala Vilches”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-1-1916.

“Dos Exposiciones”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-3-1916.

“La Exposición Federico Beltrán”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-3-1916.

“En el salón Arte Moderno”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-4-1916.

“Exposición Maeztu”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-5-1916.

“Exposición Aquino”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-5-1916.

“Exposición Echevarría”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-5-1916.

“El ‘Decálogo’ de Villegas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-5-1916.

“Hermen Anglada”, *La Correspondencia de España*, 28-6-1916.

“Arte y artistas. Una obra de Pompey”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-7-1916.

“Un album de Máximo Ramos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 11-7-1916.

“Los artistas vascos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-11-1916.

“Los belgas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-11-1916.

“En el Salón Iturriz”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-11-1916.

“La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-12-1916.

“La Exposición permanente”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-1-1917.

“Para los legionarios españoles”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-1-1917.

“Tercer Salón de Humoristas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-1-1917.

“Los cuadros de Wynne Apperley”, *Blanco y Negro*, Madrid, 1-12-1918.

Rafael Cansinos Asséns, “Mensaje de simpatía”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 10-2-1916.

“Literatura chilena. Vicente Huidobro”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 1-4-1917.

“Ritmos y Matices”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-8-1917.

“Ritmos y Matices”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-1-1918.

“Ritmos y Matices. Mauricio Bacarisse. Lo Barroco”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-1-1918.

“Ritmos y Matices. El Circo. -Senos.- Greguerías.- El arte de Gómez de la Serna”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-2-1918.

“Instantes Líricos. Aún no es el 98”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-3-1918.

“Ritmos y matices. El aire en la literatura”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 7-3-1918.

“Ritmos y Matices. La caricatura literaria.- Una interpretación de la ‘Greguería’”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-4-1918.

“Ritmos y Matices. La caracterización de la greguería”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-4-1918.

“Ritmos y Matices. Aún la greguería. El modo de vencerla”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-4-1918.

“Ritmos y Matices. La bohemia en la literatura”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-8-1918.

“Ritmos y matices. La bohemia literatura. Sus evoluciones”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-8-1918.

“Ritmos y matices. La bohemia literatura entre nosotros. ‘El trae azul’”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-8-1918.

“Ritmos y matices. La bohemia literatura entre nosotros. De Carrere a Vidal y Planas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30-8-1918.

“Ritmos y matices. La bohemia y su valor como escuela literaria”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-9-1918.

“Ritmos y matices. La bohemia literatura y los mecenas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 1-9-1918.

“Perspectivas. Las nuevas tendencias literarias”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-11-1918.

“Perspectivas. La nueva lírica: sus características”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-11-1918.

“Perspectivas. La nueva lírica.- Su conformidad”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-12-1918.

“Perspectivas. La nueva lírica: su simultaneísmo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-12-1918.

“Perspectivas. La nueva lírica: su irradiación”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-12-1918.

“Liminar”, *Cervantes*, Madrid, enero .

“La nueva lírica”, *Cosmópolis*, Madrid, mayo .

“Vertical. Manifiesto ultraísta”, *Cervantes*, Madrid, diciembre .

Juan Carranza de Maestre, “Exceso de debilidad”, *Los comentarios*, Madrid, 15-11-1916.

A. Cartault, “Le mouvement artistique. Les Théories des peintres futuristes italiens”, *La Revue au Mois*, Paris, enero de 1912.

Martí Casanovas, “Arts Plastiques: crónica”, *La Revista*, Barcelona, 30-10-1916.

Cristóbal de Castro, “Impresiones de Arte”, *Heraldo de Madrid*, 28-6-1916.

Julio Cejador, "Idealismo artístico contemporáneo", *Cervantes*, Madrid, julio .

El Charro del Tamboril, "Celso Lagar y Parmeno", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 31-3-1917.

Jean Claude, "Le Salon de la S.N. Beaux-Arts", *Le Petit Parisien*, Paris, 18-4-1913.

Coloraines, "D'art exposicions. Galeries Dalmau-Exposició de Evolucionistes", *Niv Artístic*, Barcelona, 1-4-1918.

Colorit, "Les pintures den Lagar a Athenea", *Aigua-Forts*, Gerona, 28-3-1915.

"Exposició de Myrbach a Athenea", *Aigua-Fors*, Girona, 25-4-1915.

Corpus Barga, "Cómo se juzga en París la Exposición madrileña de pintura francesa", *El Sol*, Madrid, 21-5-1918.

"Una fiesta en París. Artistas españoles en el Salón de Otono (sic)", *El Sol*, Madrid, 15-10-1920.

"España en París. La 'soirée' Picasso", *El Sol*, Madrid, 30-12-1920.

Correa Calderón, "Una intensa emoción. Daniel Vázquez Díaz", *Renovación Española*, Madrid, 27-6-1918.

C. Cortina Giner, "Notas de Color. Celso Lagar", *El Progreso*, Barcelona, 3-6-1917.

Dionisio Cruz, "Exposición Nagy", *La Nación*, Madrid, 25-6-1918.

"Exposición de pintura francesa contemporánea", *La Nación*, Madrid, 2, 3, 5 y 13-6-1918.

"Vázquez Díaz el espiritual", *La Nación*, Madrid, 27-6-1918.

Antonio M. Cubero, "Propósitos para los hermanos ultra", *Cervantes*, Madrid, noviembre .

S.M.Cuenca, "La pintura española: Néstor", *Summa*, Madrid, 1-1-1916.

Ezequiel Cuevas, "Una exposición futurista", *Pueblo Cántabro*, Santander, 6-5-1922.

Mariano Daranas, "Eslava. Kursaal", *La Acción*, Madrid, 24-2-1920.

Henri Déauze, "Salon d'Automne", *La Revue Artistique*, Paris, 1-10-1910.

Maurice Dekobra, "Les Artistes Indépendants", *La Revue des Beaux-Arts*, Paris, 30-4-1911.

“Les Artistes Indépendants”, *La Revue des Beaux-Arts*, Paris, 24-3-1912.

Manuel Devaldés, “Le ‘Tailleur de bois’ Jean -Paul Dubray”, *La Revue Septentrionale*, Paris, marzo de 1913.

Rafael Domenech, “La reacción pictórica”, *ABC*, Madrid, 14-5-1915.

“La Exposición. Romero de Torres”, *ABC*, Madrid, 16-5-1915.

“La Exposición VIII. Renovarse o morir”, *ABC*, Madrid, 18-5-1915.

“La Exposición IX. La evolución pictórica”, *ABC*, Madrid, 20-5-1915.

“La Exposición Nacional de 1915”, *ABC*, Madrid, 22-5-1915.

“Exposición de Bellas Artes”, *Blanco y Negro*, Madrid, 23-5-1915.

“Una Exposición”, *ABC*, Madrid, 19-11-1916.

“Una exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 20-4-1917.

“Exposición de artistas argentinos”, *ABC*, Madrid, 4-5-1917.

“Exposición Nacional de Bellas Artes”, *ABC*, Madrid, 16-6-1917.

“Exposición de pintura francesa contemporánea”, *ABC*, Madrid, 20-5-1918.

“Exposiciones de arte”, *ABC*, Madrid, 27-6-1918.

“De actualidad. Exposiciones de Arte”, *ABC*, Madrid, 25-11-1918.

“Exposición de paisajes. Los pensionados en la Residencia del Paular”, *ABC*, Madrid, 2-12-1918.

“Exposición de pintura francesa contemporánea”, *Blanco y Negro*, Madrid, 1918.

“Exposiciones de arte”, *ABC*, Madrid, 20-4-1919.

Jesús Domínguez S.-Bordona, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 21-3-1913.

Eugenio D’Ors, “Marjan Paszkiewicz”, *ABC*, Madrid, 20-6-1915.

E.E., “Los ‘ultraístas’ en Parisiana”, *La Libertad*, Madrid, 30-1-1921.

Edelye, “De arte”, *El Liberal*, Madrid, 30-3-1918.

“Exposición Argudín”, *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

“La Exposición de artistas polacos”, *El Liberal*, Madrid, 10-4-1918.

“Salón del Círculo de Bellas Artes”, *El Liberal*, Madrid, 13-4-1918.

“De arte”, *El Liberal*, Madrid, 24-4-1918.

“El paisajista ruso Gousseff”, *El Liberal*, Madrid, 5-5-1918.

“Exposición de pintura francesa contemporánea”, *El Liberal*, Madrid, 22-5-1918.

“De arte”, *El Liberal*, Madrid, 17-6-1918.

Eledeo, “Exposición Nacional de Bellas Artes. La inauguración”, *El Liberal*, Madrid, 13-5-1915.

“Exposición Nacional de Bellas Artes. Sala Benedito”, *El Liberal*, Madrid, 14-5-1915.

“Exposición Nacional de Bellas Artes. Sala Rusiñol”, *El Liberal*, Madrid, 16-5-1915.

“Exposición Nacional de Bellas Artes. Sala Romero de Torres - Muñoz Degrain”, *El Liberal*, Madrid, 18-5-1915.

“Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Liberal*, Madrid, 19-5-1915.

“Exposición Nacional de Bellas Artes. Sin medallas de Honor”, *El Liberal*, Madrid, 20-5-1915.

“Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, Madrid, 28-5-1915.

“Bellas Artes. Exposición de humoristas”, *El Liberal*, Madrid, 13-12-1915.

Juan de la Encina (seud. de Ricardo Gutiérrez Abascal), “Exposición Maeztu”, *España*, Madrid, 30-4-1915.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *España*, Madrid, 14-5-1915.

“La Exposición de Bellas Artes IV. Los hermanos Zubiaurre”, *España*, Madrid, 28-5-1915.

“La Exposición de Bellas Artes VI. Retratistas y retratos”, *España*, Madrid, 4-6-1915.

- “El arte en España. Los que no han expuesto”, *España*, Madrid, 2-7-1915.
- “El arte en España II. Ignacio Zuloaga”, *España*, Madrid, 22-7-1915.
- “La Exposición de Humoristas”, *España*, Madrid, 9-12-1915.
- “Exposición Cabanas Oteiza”, *España*, Madrid, 30-3-1916.
- “Rusiñol”, *España*, Madrid, 23-3-1916.
- “Exposición Maeztu”, *España*, Madrid, 11-5-1916.
- “Juan de Echevarría”, *España*, Madrid, 18-5-1916.
- “Los hermanos Zubiaurre”, *Hermes*, Bilbao, enero .
- “Luis Bagaría. Vasco honorario”, *Hermes*, Bilbao, noviembre .
- “Milada Sindlerová”, *España*, Madrid, 1-2-1917.
- “La semana artística. Por las exposiciones”, *España*, Madrid, 22-2-1917.
- “El exotismo artístico”, *Hermes*, Bilbao, marzo .
- “Exposición Lagar”, *España*, Madrid, 22-3-1917.
- “Arte y artistas. Adolfo Guiard”, *Hermes*, Bilbao, abril .
- “El arte de los hermanos Zubiaurre”, *España*, Madrid, 19-4-1917.
- “Exposición Nogués”, *España*, Madrid, 26-4-1917.
- “El exotismo y el arte vasco”, *Hermes*, Bilbao, mayo .
- “La Exposición de Bellas Artes”, *España*, Madrid, 24-5-1917.
- “Las tendencias del arte español contemporáneo”, *Hermes*, Bilbao, junio
- “El Museo de Bilbao”, *Hermes*, Bilbao, julio .
- “Aurelio Arteta”, *España*, Madrid, 7-2-1918.
- “Nota”, *España*, Madrid, 18-4-1918.
- “Los pintores polacos”, *España*, Madrid, 25-4-1918.

- “Los Amigos del Arte”, *España*, Madrid, 9-5-1918.
- “La semana artística”, *España*, Madrid, 16-5-1918.
- “Los salvados del naufragio”, *España*, Madrid, 23-5-1918.
- “El só Miquel Viladrich”, *España*, Madrid, 22-11-1917.
- “Exposición Vázquez Díaz”, *España*, Madrid, 27-6-1918.
- “Exposición Viladrich”, *España*, Madrid, 27-6-1918.
- “Exposición Ohlsen”, *España*, Madrid, 27-6-1918.
- “Exposición Marín”, *España*, Madrid, 27-6-1918.
- “Exposición de Victoria Malinowska”, *España*, Madrid, 27-6-1918.
- “Residencia de Paisajistas en el Paular”, *España*, Madrid, 28-11-1918.
- “Exposición Rodolfo Tewes”, *España*, Madrid, 12-12-1918.
- “Exposición Celso Lagar”, *España*, Madrid, 5-12-1918.
- “Exposición Arizmendi-Planes”, *España*, Madrid, 26-12-1918.
- “La Exposición Internacional de Bilbao”, *España*, Madrid, 15-5-1919.
- “Notas sobre la Exposición de Bilbao”, *España*, Madrid, 18-9-1919.
- “Exposición Barradas”, *España*, Madrid, 20-3-1920.
- “Crítica de arte. Atonía Artística”, *La Voz*, Madrid, 14-12-1920.
- “El Arte Moderno”, *La Voz*, Madrid, 30-3-1921.
- “El Arte Moderno”, *La Voz*, Madrid, 4-4-1921.
- “Cuatro artistas modernos”, *La Voz*, Madrid, 12-12-1922.
- “Cuatro artistas modernos”, *La Voz*, Madrid, 15-12-1922.
- “La nueva generación artística”, *La Voz*, Madrid, 26-1-1923.

Enrabiri, “Dos revolucionarios de la pintura pasan por Bilbao”, *La Tarde*, Bilbao, 5-8-1918.

“Con permiso de ‘Xenius’. El planismo, el cubismo, el pitagorismo, el retoricismo, el aristocratismo y la plebeyez”, *La Tarde*, Bilbao, 20-9-1918.

“Garza Rivera en Bilbao”, *La Tarde*, Bilbao, 30-3-1920.

“Exposición Fernando Mesquita”, *La Tarde*, Bilbao, 29-4-1920.

“Nuevos dibujos de Ivan Choucklin”, *La Tarde*, Bilbao, 1-5-1920.

Jesús Escartín, “Segismundo Nagy”, *El Mundo*, Madrid, 5-6-1918.

Joaquín de la Escosura, “Galería crítica de poetas del ultra”, *Cervantes*, Madrid, octubre

Ese, “La Exposición del Círculo”, *La Nación*, Madrid, 14-11-1916.

“Bettina Jacometti”, *La Nación*, Madrid, 20-11-1916.

Antonio Espina, “La Exposición Nacional de Bellas Artes. El extravío generoso de Vázquez Díaz”, *España*, Madrid, 24-6-1922.

“La Exposición del Ateneo”, *España*, Madrid, 23-12-1922

F., “Celso Lagar”, *El Progreso*, Barcelona, 4-10-1916.

J. Farrán i Mayoral, “Cartas a una amiga extranjera”, *La Revista*, Barcelona, abril de 1918.

Juan Ferragut, “Ultraísmo, iberismo, cretinismo”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 19-6-1925.

Flama, “Página artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 25-11-1918.

Flambleau, “La semaine”, *La linterne de Paris et de Montmartre*, Paris, 18-3-1911.

Ramón P. Flores Estrada, “Hermen Anglada”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 21-7-1916.

Florian (seud. de Vicenç Solé de Sojo), “Gazeta d’art: legionaris espanyols”, *El Poble Català*, Barcelona, 13-2-1917.

“Gazeta. Exposició Cels Lagar”, *El Poble Català*, Barcelona, 2-6-1917.

Florisel, “Una lamentable exposición”, *La Renovación española*, Madrid, 3-10-1918.

F.M., “Le mois artistique: Le Salon d’Automne”, *L’Art et les Artistes*, Paris, octubre de 1911.

“Le mois artistique: Le Salon des Artistes Français”, *L'Art et les Artistes*, París, julio de 1912.

Joaquim Folch i Torres, “Pintures i dibuixos d'en Cels Lagar a les Galeries Laietanes”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10-10-1916.

“Comentaris a l'Exposició”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-5-1918.

José Francés, “Exposición Ochoa”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1915.

“Advertencia”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1915.

“Un pintor húngaro Segismundo de Nagy”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero de 1915.

“Exposición Gutiérrez Larraya”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 3-3-1915.

“Los pintores ‘íntegros’”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 17-3-1915.

“Preliminares de la Exposición”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 24-3-1915.

“Cuatro pintores alemanes”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1915.

“Exposición K-Hito”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 21-4-1915.

“El Reglamento”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1915.

“Una Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Esfera*, Madrid, 8-5-1915.

“De Bellas Artes. La Exposición Nacional. La primera visita”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 12-5-1915.

“Algunas obras notables de la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 19-5-1915.

“Exposiciones”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1915.

“Paisajes de España y paisajistas extranjeros”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1915.

“Los futuristas y la guerra”, *La Esfera*, Madrid, 11-12-1915.

“Un pintor austriaco: Myrbach”, *El Año Artístico*, Madrid, enero .

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo .

- “Juan de Echevarría”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .
- “El arte de Zuloaga”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .
- “Gustavo de Maeztu”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .
- “Los artistas vascos”, *El Año Artístico*, Madrid, noviembre 1916.
- “Los artistas vascos”, *La Esfera*, Madrid, 18-11-1916.
- “Varias exposiciones”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre .
- “Una pintora checa: Milada Sindlerova”, *El Año Artístico*, Madrid, enero
- “La Exposición de Legionarios”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1917.
- “El III Salón de Humoristas”, *El Año Artístico*, Madrid, enero .
- “Dedicatoria”, *El Año Artístico*, Madrid, enero .
- “Una exposición simpática”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 12-1-1917.
- “Dos artistas granadinos”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero .
- “Un artista original: Antonio Jiménez”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero
- “Los pensionados en Roma”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero .
- “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo .
- “Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .
- “Artistas argentinos en Madrid”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .
- “Un grabador catalán: Xavier Nogués”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1917.
- “La exposición de arte francés en Barcelona”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 27-4-1917.
- “Un paisajista gallego: Bello Piñeiro”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1917.
- “La Exposición Nacional.”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .

“Un pintor italiano: Fernando Mignoni”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo

“Exposición de Bellas Artes”, *El Año Artístico*, Madrid, junio .

“Artistas franceses en Barcelona”, *La Esfera*, Madrid, 2-6-1917.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 6-7-1917.

“Marta Spitzer”, *El Año Artístico*, Madrid, noviembre .

“Ajenas Miradas”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre .

“Un paisajista gallego: Francisco Llorens”, *El Año Artístico*, Madrid, enero .

“El paisajista Eduardo Navarro”, *El Año Artístico*, Madrid, enero de 1918.

“Un pintor bilbaíno: ‘Fernando’”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1918.

“Un dibujante ruso: Kolinic Gouseff”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

“Un dibujante ruso”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .

“La exposición Caprotty”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .

“In memoriam: Agustín Lhardy”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .

“Exposición de pintores polacos”, *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1918.

“La exposición de pintura francesa”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1918.

“La semana artística. Los amigos del arte”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .

“La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *El Año Artístico*, Madrid, junio .

“Un dibujante mejicano: Garza Rivera”, *El Año Artístico*, Madrid, junio

“La pintura apasionada de Daniel Vázquez Díaz”, *El Año Artístico*, Madrid, junio .

“Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 8-6-1918.

“Celso Lagar y sus planismos”, *El Año Artístico*, Madrid, noviembre de 1918.

“El acuarelista inglés Wynne Apperley”, *El Año Artístico*, Madrid, noviembre .

“Daniel Vázquez Díaz”, *La Esfera*, Madrid, 30-11-1918.

“En el Salón del Círculo de Bellas Artes”, *La Esfera*, Madrid, 7-12-1918.

“Benito Bartolozzi”, *La Esfera*, Madrid, 7-12-1918.

“Los modernos dibujantes alemanes”, *La Esfera*, Madrid, 14-12-1918.

“La exposición del Ateneo”, *La Esfera*, Madrid, 28-12-1918.

“Una exposición del Ateneo. El escultor Planes y el pintor Arizmendi”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre .

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .

“Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 3-5-1919.

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero .

“Un artista alemán: Hans Poppelreuter”, *El Año Artístico*, Madrid, febrero .

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, marzo .

“Un nuevo organismo oficial artístico-literario”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .

“Victoria Malinowska”, *El Año Artístico*, Madrid, mayo .

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, junio .

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, julio .

“Memoranda”, *El Año Artístico*, Madrid, septiembre .

“La Exposición Vázquez Díaz. Un prólogo de Juan Ramón Jiménez”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .

“Arte y Artistas”, *Mundo Gráfico*, Madrid, 4-5-1921.

“Cuatro pintores modernos”, *El Año Artístico*, Madrid, diciembre de 1922.

“El arte argentino en Venecia”, *El Año Artístico*, Madrid, abril .

“Cuatro pintores modernos”, *La Esfera*, Madrid, 27-1-1923.

“El Salón de Humoristas de Avilés”, *El Año Artístico*, Madrid, agosto de 1925.

“El Primer Salón de Arte Argentino en España”, *Año Artístico*, Madrid, febrero de 1926.

F.S.R., “Exposicions. Galeries Laietanes”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-4-1918.

F.V., “Les Exposicions”, *La Revista*, Barcelona, abril .

Jesús J. Gabaldón, “Un arte Cobarde”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-3-1915.

Beatriz Galindo, “Conferencia acerca de los poetas jóvenes mejicanos”, *El Sol*, Madrid, 15-12-1920.

J. Galofre Oller, “Notas de arte”, *Las Noticias*, Barcelona, 27-5-1917.

Garapullito, “Notas de arte”, *El Liberal*, Barcelona, 12-2-1917.

Francisco García Calderón, “La obra del pintor mexicano Diego M. Rivera”, *El Mundo Ilustrado*, Ciudad de México, 17-5-1914.

“La vida artística. El arte académico en Francia”, *Renovación Española*, Madrid, 23-5-1918.

“Una intensa emoción. Daniel Vázquez Díaz”, *La Renovación española*, Madrid, 27-6-1918.

“Los grandes artistas españoles”, *La Renovación española*, Madrid, 15-8-1918.

“Exposición Solmann Coburg en el Círculo de Bellas Artes de Madrid”, *Hoy*, Madrid, 4-5-1920.

“Barradas el sugeridor”, *Hoy*, Madrid, 25-2-1921.

“Exposición Vázquez Díaz”, *Hoy*, Madrid, 7-3-1921.

“Salón de Humoristas”, *Hoy*, Madrid, 25-3-1921.

“Luis Bagaría o el catalán en Madrid”, *Hoy*, Madrid, 23-4-1921.

Gabriel García Maroto, “Color y Ritmo”, *Índice*, Madrid, núm 1, julio , p. 13.

Antonio García de Linares, “El cubismo en el teatro”, *La Esfera*, Madrid, 23-6-1917.

“El suicidio de Gynemer”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 1-3-1918.

José García Mercadal, “La IV Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-2-1917.

“Pintura catalana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-2-1917.

“Exposición Celso Lagar”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-3-1917.

“Dos artistas granadinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-2-1917.

“De arte”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-3-1917.

“Los pensionados de arquitectura”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-3-1917.

“El Salón de los Independientes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-3-1917.

“Los Independientes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-3-1917.

“La Pintura ante el Enemigo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-4-1917.

“X Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-4-1917.

“Los artistas argentinos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-4-1917.

“Exposición Ochoa”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30-4-1917.

“Exposición Huidobro”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-5-1917.

“De arte. Exposición C.A. Castellanos”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-5-1917.

“X Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *Correspondencia de España*, Madrid, 15-5-1917.

“Crónicas de la Exposición”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-5-1917.

“La Exposición Nacional de Bellas Artes. El acto inaugural”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-5-1917.

“Crónicas de la Exposición. Sala primera”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-5-1917.

“Crónicas de la Exposición. Sala XIX”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 1-6-1917.

“Crónicas de la Exposición. Sala XVIII”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-6-1917.

“Crónicas de la Exposición. Sala XIV”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-6-1917.

“Crónicas de la Exposición. Sala XV”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-6-1917.

“La primera Exposición del Ateneo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-11-1917.

“Antonio Got”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30-1-1918.

“La actual Exposición del Círculo de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-2-1918.

“De arte”, *Correspondencia de España*, Madrid, 26-2-1918.

“Las actuales exposiciones”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-3-1918.

“Guido Caprotty”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-4-1918.

“Un dibujante mejicano”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 22-5-1918.

“Segismundo Nagy”, *La Correspondencia de España*, 11-6-1918.

“Daniel Vázquez Díaz”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-6-1918.

“Dos artistas extranjeros”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-8-1918.

“De arte: en el Ateneo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-11-1918.

“El acuarelista inglés Wynne Apperley”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-11-1918.

“En el saloncillo del Ateneo”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-12-1918.

“De arte”, *Correspondencia de España*, Madrid, 16-4-1919.

Eduardo García Pando, “La Exposición Pedraza Ostos”, *Hoy*, Madrid, 21-5-1920.

Federico García Sanchiz, “Arte”, *Gacetilla de Madrid*, 7-5-1915.

“El ‘Affaire’ Beltrán”, *Gacetilla de Madrid*, 11-5-1915.

“Al margen de la Exposición”, *Gacetilla de Madrid*, 14-5-1915.

“La Exposición Barrau y la exposición de los legionarios”, *La Nación*, Madrid, 12-1-1917.

“III Salón de Humoristas”, *La Nación*, Madrid, 16-1-1917

“Exposición Milada Sindlerová”, *La Nación*, Madrid, 31-1-1917.

“Rodolfo Franco, César Ardavín y Florenza”, *La Nación*, Madrid, 11-3-1917.

“Celso Lagar”, *La Nación*, Madrid, 13-3-1917.

“Bettina Jacometti en el destierro”, *La Nación*, Madrid, 25-4-1917.

“Alberto Castellanos en el Salón Iturriz”, *La Nación*, Madrid, 18-5-1917.

“El pintor Llorens”, *El Imparcial*, Madrid, 18-5-1918.

Pedro Garfias, “Anales literarios”, *Cervantes*, Madrid, marzo .

E. Garro, "Beintmann pinta a España", *Blanco y Negro*, Madrid, 10-11-1918.

Maximilien Gauthier, "André Lhote et Celso Lagar à la Galerie Druet", *L'Art Vivant*, París, febrero de 1931.

"Les surindépendants", *L'Art Vivant*, París, octubre de 1934.

"À la Galerie Drouant", *L'Art Vivant*, París, junio de 1934.

Miguel Gaztambide, "La vida en Bilbao", *Hermes*, Bilbao, enero .

R. Ghiloni, "En la Cantonada", *La Tribuna*, Barcelona, 13-3-1914.

"Las pinturas del Salón Dalmau", *La Tribuna*, Barcelona, 30-1-1915.

"De arte: Las pinturas de Otto Weber", *La Tribuna*, Barcelona, 27-2-1915.

Alberto Ghirardo, "Programa", *Ideas y Figuras*, Madrid, núm. 1, mayo .

Ginesillo de Amaniez, "La Exposición Nacional ", *El Parlamentario*, Madrid, 25-5-1917.

Federico Giolli, "Los futuristas italianos", *La Esfera*, Madrid, 28-8-1914

Enrique Gómez Carrillo, "La glorificación de Marinetti", *El Liberal*, Madrid, 13-8-1910.

"La moda intelectual", *El Liberal*, Madrid, 18-8-1910.

"Por la fraternidad artística de España y América", *Cervantes*, Madrid, junio .

"El príncipe de los poetas", *Cosmópolis*, Madrid, junio .

"París. El dadaísmo", *El Liberal*, Madrid, 3-4-1920.

"París. Novedades dadaístas", *El Liberal*, Madrid, 14-4-1920.

"París. El dadaísmo ha muerto", *El Liberal*, Madrid, 5-6-1920.

Ramón Gómez de la Serna, "Opiniones sociales. La nueva exégesis", *Prometeo*, Madrid, noviembre de 1908.

"La Utopía", *Prometeo*, Madrid, diciembre de 1908.

"Movimiento intelectual, El Futurismo", *Prometeo*, Madrid, abril de 1909.

“Los pintores íntegros”, Catálogo- invitación a la Exposición *Los pintores íntegros*, Madrid, 1915.

“Salvador Bartolozzi”, *Gil Blas*, Madrid, 11-6-1915.

“ ‘Pius’ el extraño y el desconocido”, *Gil Blas*, Madrid, 27-8-1915.

“Diego Maria Rivera, el integérrimo”, *Gil Blas*, Madrid, 1-10-1915.

“Bagaría, el acertado”, *Gil Blas*, Madrid, 5-10-1915.

“La sagrada cripta de Pombo”, *Gil Blas*, Madrid, 12-10-1915.

“Lizpis”, *Renovación Española*, Madrid, 27-6-1918.

“Cosas de un ultraísta”, *Pueblo Cántabro*, Santander, 23-4-1922.

“Mi retrato cubista”, *La Esfera*, Madrid, 3-11-1923.

Antonio de Gonzagar, “De la actual Exposición de Bellas Artes”, *La Publicidad*, Barcelona, 28-6-1918.

Andrés González Blanco, “Un libro de José Francés. ‘El Año Artístico’”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 15-5-1917.

Juan González Olmedilla, “Alberto Ghirardo. La conquista espiritual de España”, *Cervantes*, Madrid, abril .

Goy de Silva, “Los intereses de España y América”, *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1918.

Jacques Guenne, “L’actualité”, *L’Art Vivant*, Paris, noviembre .

Francisco Gutiérrez Cossío, “El arte rebelde de Francisco G. Cossío. El pintor defiende su obra”, *Atalaya*, Santander, 16-5-1922.

Habert, “Au Salon d’Automne”, *La Revue des Beaux-Arts*, Paris, 13-10-1912.

“Salon d’Automne”, *La Revue des Beaux-Arts*, Paris, 10-11-1912.

Hans, “La Exposición libre”, *El Debate*, Madrid, 16-6-1920.

Louis Hautecoeur, “Société des artistes Indépendants”, *La Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1913.

“Les Salons 1913. Le Salon d’Automne”, *La Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1913.

Héctor, "A través de las nuevas revistas", *Cosmópolis*, Madrid, mayo .

Herber, "De la vida americana. Los pintores revolucionarios", *La Voz*, Madrid, 25-12-1920.

Agustín Heredia, "Apuntes de un legionario. Desde la línea de fuego", *España*, Madrid, 26-2-1915.

Alejo Hernández, "Un escultor mirobrigense", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 11-3-1911.

"Sección de noticias", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 22-4-1911.

José A. Homs, "De arte: Galerías Layetanas", *Gaceta de Cataluña*, Barcelona, 3-6-1917.

"Galerías Layetanas. Celso Lagar", *Gaceta de Cataluña*, Barcelona, 13-4-1918.

Antonio de Hoyos y Vinent, "Exposición N. Harvey", *El Día*, Madrid, 5-12-1916.

"Exposición a beneficio de los legionarios españoles", *El Día*, Madrid, 6-1-1917.

"Exposición Milada Sindlerova", *El Día*, Madrid, 25-1-1917.

"La actual Exposición del Círculo de Bellas Artes", *El Día*, Madrid, 17-2-1917.

"Exposiciones", *El Día*, Madrid, 24-2-1917.

"Tres exposiciones", *El Día*, Madrid, 10-3-1917.

"Exposición Celso Lagar", *El Día*, Madrid, 17-3-1917.

"El nuevo reglamento de las Exposiciones de Bellas Artes", *El Día*, Madrid, 31-3-1917.

"Exposición Bettina Jacometti", *El Día*, Madrid, 14-4-1917.

"La Exposición de la Asociación de artistas argentinos en Europa", *El Día*, Madrid, 17-4-1917.

"Exposición de aguafuertes de Xavier Nogués", *El Día*, Madrid, 21-4-1917.

"Exposición Castellanos", *El Día*, Madrid, 4-5-1917.

“Exposición Fernando Mignoni”, *El Día*, Madrid, 5-5-1917.

“Exposición Bello Piñeiro”, *El Día*, Madrid, 19-5-1917.

“Exposición Kurt Leyde”, *El Día*, Madrid, 7-11-1917.

“Exposición Marthe Spitzer”, *El Día*, Madrid, 21-11-1917.

“Por tierras de renovación. El arte nuevo”, *El Día*, Madrid, 2-2-1918.

“Montenegro y Castellanos”, *El Día*, Madrid, 23-3-1918.

“Las de Fernando”, *El Día*, Madrid, 23-3-1918.

“Exposición Argudín”, *El Día*, Madrid, 11-4-1918.

“Exposición Guido Capriotty da Monza”, *El Día*, Madrid, 16-4-1918.

“Exposición Argudín”, *El Día*, Madrid, 5-6-1918.

“El Primitivismo”, *El Día*, Madrid, 18-6-1918.

“Segismundo Nagy”, *El Día*, Madrid, 25-6-1918.

“Exposiciones”, *El Día*, Madrid, 20-11-1918.

“Exposiciones”, *El Día*, Madrid, 27-11-1918.

“La de Wynne Apperley”, *El Día*, Madrid, 4-12-1918.

“Notas de arte”, *El Día*, Madrid, 9-12-1918.

Emiliano Iglesias, “Los legionarios españoles. Un beneficio... sr. Director de *El Liberal*”,
El Liberal, Barcelona, 12-12-1916.

Prudencio Iglesias Hermida, “Exposición de Raemaekers”, *El Liberal*, Madrid,
13-11-1916.

“La exposición Raemaekers. Por qué la cerré.- Por qué la vuelvo a abrir”,
El Liberal, Madrid, 16-11-1916.

Pierre Imbourg, “Celso Lagar”, *Beaux-Arts*, Paris, 2-6-1944.

José Ingenieros, “Juvenilia”, *Cervantes*, Madrid, enero .

José Iribarne, "Del Mundo de las cosas triviales. La escuela de la mediocridad en la Asociación de Artistas Vascos", *La Tarde*, Bilbao, 28-10-1918.

"El movimiento artístico en el País Vasco", *Cervantes*, Madrid, mayo de 1919.

"La nueva estética. El 'ultraísmo' en la literatura y en las artes plásticas", *La Tarde*, Bilbao, 16-5-1919.

"El sabor mental de la pintura moderna", *La Tarde*, Bilbao, 30-8-1919.

"Panoramas de Bilbao. La Gran Vía", *Cervantes*, Madrid, septiembre de 1919.

"Los 'Incomprendidos'", *La Tarde*, Bilbao, 6-5-1920.

"De arte de vanguardia", *El Imparcial*, Madrid, 1-1-1933.

Juan Izquierdo, "Vázquez Díaz", *La Tarde*, Bilbao, 18-3-1920.

J., "Celso Lagar- Mme Begué", *El Liberal*, Barcelona, 31-1-1915.

"La Exposición de Arte", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 15-5-1918.

"Les Arts i els Artistes", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4-6-1918.

Bettina Jacometti, "Bettina Jacometti en el destierro", *La Nación*, Madrid, 25-4-1917.

Wladyslaw Jahl, "La probidad en el arte", *Ultra*, Madrid, 20-10-1921.

Paul Jamot, "Artistes contemporains. Emile Bernard", *La Gazette des Beaux-Arts*, París, 1912.

"Les peintures de M. Maurice Denis", *La Gazette des Beaux-Arts*, París, 1913.

René Jean, "Les Salons de 1911", *La Gazette des Beaux-Arts*, París, 1911.

Romá Jori, "Impresiones sobre el cubismo", *La Publicidad*, Barcelona, 26-4-1912.

"Una exposició: Cels Lagar, pintor 'fauve'", *Vell i Nou*, Barcelona, 1-10-1916.

Josep M. Junoy, "Noticias", *La Revista*, Barcelona, abril.

"Al margen", *La Publicidad*, Barcelona, 16-4-1918.

J.V. B., "Galeríes Laietanes, Exposició Cels Lagar", *El Poble Català*, Barcelona, 12-10-1916.

E.C.Khiel, "El primer salón de Otoño", *El Liberal*, Madrid, 18, 20 y 27-10-1920.

"Exposición Vázquez Díaz y Eva Eggerholm", *El Liberal*, Madrid, 8-4-1921.

"El saloncito del Ateneo", *El Liberal*, Madrid, 8-12-1922.

L.P., "Joaquin Sunyer", *El Figaro*, Madrid, 30-3-1920.

Celso Lagar, "El renacimiento del arte después del cubismo", *Cultura*, Gerona, febrero de 1915.

Lanuza, "Exposició d'art. Cels Lagar", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 30-11-1918.

Jacques de Laprade, "Le Salon des Surindépendants", *Beaux Arts*, Paris, 19-10-1934.

"Les Surindépendants", *Beaux Arts*, Paris, 25-10-1935.

José de Laserna, "Eslava - 'Kursaal'", *El Imparcial*, Madrid, 24-2-1920.

Rafael Lasso de la Vega, "Pequeña Antología Dadá", *Grecia*, Sevilla, noviembre de 1919.

Federico Leal, "El pintor húngaro Nagy", *El Universo*, Madrid, 13-2-1915.

"Exposición Gutiérrez- Larraya", *El Universo*, Madrid, 22-3-1915.

"Exposición Ochoa", *El Universo*, Madrid, 25-3-1915.

José Lebrón, "Kurt Leyde", *La Nación*, Madrid, 5-11-1917.

R. Le Cholleux, "Les Expositions. Le Salon d'Automne", *La Revue Septentrionale*, Paris, noviembre de 1911.

"Les Expositions. Cercle international des arts", *La Revue Septentrionale*, Paris, 1-1-1912.

"Les Expositions. Le Salon d'Automne", *La Revue Septentrionale*, Paris, diciembre de 1912.

Antonio Lezama, "La Exposición Federico Beltrán", *El Imparcial*, Madrid, 26-3-1916.

Josep Llorens i Artigas, "Les pintures d'En Delaunay", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3-6-1918.

“Capbreu”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 29-7-1918.

Ernesto López, “Maeterlinck en España”, *El País*, Madrid, 11-12-1916.

Fernando López Martín, “La exposición de Celso Lagar”, *El Figaro*, Madrid, 5-12-1918.

“Salón Ateneo. Exposición Planes-Arizmendi”, *El Figaro*, Madrid, 23-12-1918.

“Crónicas de Arte. La lepra del ultramodernismo”, *El Figaro*, Madrid, 19-1-1919.

Ernesto López Parra, “Las nuevas tendencias líricas. El ultraísmo”, *La Libertad*, Madrid, 5-2-1921.

J. de Lucas Acevedo, “El hombre-anuncio”, *Blanco y Negro*, Madrid, 22-9-1918.

J. Luno, “La crítica y la estafa”, *La Tarde*, Bilbao, 4-12-1917.

“El arte y los pueblos”, *La Tarde*, Bilbao, 23-8-1919.

“La Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura (I)”, *La Tarde*, Bilbao, 5-9-1919

“La Exposición de Bilbao 1919 (II)”, *La Tarde*, Bilbao, 13-9-1919.

“La Exposición de Bilbao 1919 (III)”, *La Tarde*, Bilbao, 16-9-1919.

“La Exposición de Bilbao 1919 (IV)”, *La Tarde*, Bilbao, 22-9-1919.

“La Exposición de Bilbao 1919”, *La Tarde*, Bilbao, 30-9-1919.

“La Exposición de Bilbao 1919.”, *La Tarde*, Bilbao, 11-10-1919.

“La Exposición de Bilbao 1919”, *La Tarde*, Bilbao, 18-10-1919.

M.G., “Segismundo Nagy”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-2-1915.

Enrique Madrazo, “La clausura de la Exposición Raemaekers”, *El País*, Madrid, 17-11-1916.

“La Exposición de pinturas. Crítica de críticas”, *El País*, Madrid, 16-6-1917.

Francisco Madrid, “Las nuevas escuelas. Ultraístas y vibracionistas. Unas cartas de Paco Madrid”, *El País*, Madrid, 4-2-1921.

Ramiro de Maeztu, "Las virtudes vascas", *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.

F.T. Marinetti, "Fundación y manifiesto del Futurismo", *Prometeo*, Madrid, abril de 1909.

Ángel E. Marsá, "El vibracionismo de Barcelona", *El País*, Madrid, 30-1-1921.

Salvador Martínez Cuenca, "La pintura española: Eduardo Chicharro", *Summa*, Madrid, 1-1-1915.

"La pintura española: Fernando A. de Sotomayor", *Summa*, Madrid, 15-11-1915.

Víctor Masrera, "A los jóvenes artistas", *La Correspondencia de España*, Madrid, 7-3-1917.

"La inquietud en arte", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-5-1917.

"A propósito de los artistas argentinos", *El País*, Madrid, 6-5-1917.

Francisco Mateos, "Cajón de Sastre", *Gil Blas*, Madrid, 1-10-1915.

Mateu, "Un cuadro antiguo. En el Salón de Arte Moderno", *El Sol*, Madrid, 4-12-1920.

T. Mendive, "Los garbanzos", *El Liberal*, Bilbao, 11-4-1916.

"Linterna mágica. Bilbao, centro de arte", *El Liberal*, Bilbao, 14-11-1917.

Ezequiel Moldes, "Exposición de artistas vascos", *El Parlamentario*, Madrid, 20-11-1916.

Xavier Monsalvatge, "L'exposició d'artistes gironins", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10-6-1918.

Monte-Cristo, "La Exposición Campuzano", *El Imparcial*, Madrid, 7-4-1915.

"Exposición de miniaturas", *El Imparcial*, Madrid, 15-5-1916.

"Exposición de artistas belgas", *El Imparcial*, Madrid, 23-11-1916.

"El palacio de Montijo", *El Imparcial*, Madrid, 9-1-1917.

Joaquín Montaner, "Exposiciones. Los artistas franceses", *ABC*, Madrid, 3-5-1917.

Javier Montero, "De la Exposición de dibujos del artista holandés", *El Parlamentario*, Madrid, 15-11-1916.

José Moreno Villa, "Exposición Poppel Reuter (sic)", *Hermes*, Bilbao, marzo .

"Exposición Barradas en el Ateneo de Madrid", *Hermes*, Bilbao, marzo .

Arturo Mori, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915", *El País*, Madrid, 14-5-1915.

"Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915", *El País*, Madrid, 18-5-1915.

"Apéndice a la Exposición. Estudios de paisaje por La Rocha", *El País*, Madrid, 23-5-1915.

"Bellas Artes", *El País*, Madrid, 21-3-1916.

"Exposición La Rocha", *El País*, Madrid, 2-4-1916.

"Gustavo de Maeztu", *El País*, Madrid, 7-5-1916.

"Anglada", *El País*, Madrid, 27-6-1916.

"La Exposición a beneficio de los legionarios españoles", *El País*, Madrid, 12-1-1917.

"La pintura optimista", *El País*, Madrid, 12-3-1917.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 26-5-1917.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 30-5-1917.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 2-6-1917.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 6-6-1917.

"Exposición Nacional de Bellas Artes", *El País*, Madrid, 21-6-1917.

"Medio siglo del Arte Francés", *El País*, Madrid, 16-5-1918.

"El impresionismo en pintura", *El País*, Madrid, 6-6-1918.

"El arte en Madrid", *El País*, Madrid, 8-6-1918.

N.N., "El arte y los artistas. Celso Lagar", *El Liberal*, Bilbao, 21-9-1918.

León Navarro Larriba, "La obra pictórica y los dibujos y aguafuertes de Vázquez Díaz", *El Parlamentario*, Madrid, 28-8-1918.

“Exposición Planes - Arizmendi”, *El Parlamentario*, Madrid, 29-12-1918.

Eduardo Navarro Salvador, “Artistas y arte”, *El Correo Español*, Madrid, 23-6-1915.

Margarita Nelken, “El arte balkanico. Ivan Mestrovic”, *Summa*, Madrid, 1-12-1915.

“La pintura vienesa. La obra de Gustav Klimt”, *Summa*, Madrid, 15-12-1915.

“El arte negro de Bretaña: Charles Cottet”, *Summa*, Madrid, 15-2-1916.

“Un gran retratista español: López Mezquita”, *Summa*, Madrid, 1-3-1916.

“Emile Bourdelle”, *Summa*, Madrid, 15-3-1916.

“Eugenio Hermoso”, *Summa*, Madrid, 1-4-1916.

“El alma cautiva de la Córdoba oculta. Julio Romero de Torres”, *Summa*, Madrid, 1-5-1916.

“La fuerza de vasconia. Elías Salaverría”, *Summa*, Madrid, 15-5-1916.

“Artistas modernos. Vázquez Díaz”, *Cosmópolis*, Madrid, julio .

Eugenio Noel, “Una vista a la Exposición del Retiro”, *El Mundo*, Madrid, 9-6-1918.

O.F., “Las tendencias artísticas en la actual Exposición de arte”, *D'aci i d'alla*, Barcelona, 10-6-1918.

Juan de Dios Olazza, “El arte de Ivan Choklin (sic)”, *La Tarde*, Bilbao, 18-2-1920.

José Ortega y Gasset, “(Sin título)”, *España*, Madrid, 29-1-1915.

“Nada ‘Moderno’ y ‘muy siglo XX’ ”, *El Espectador*, Madrid, mayo de 1916.

“Los hermanos Zubiaurre”, *El Sol*, Madrid, 21-10-1920.

Luis Oteyza, “La Exposición a beneficio de los legionarios”, *El Liberal*, Madrid, 4-1-1917.

“La Exposición del Círculo”, *El Liberal*, Madrid, 11-3-1917.

“Arte y Artistas. Exposición Celso Lagar”, *El Liberal*, Madrid, 15-3-1917.

“Exposición de los argentinos”, *El Liberal*, Madrid, 21-4-1917.

“Arte y letras. Cinco céntimos de mojama”, *El Liberal*, Madrid, 30-5-1917.

“Las primeras medallas de pintura”, *El Liberal*, Madrid, 1-6-1917.

“Un cuadro histórico”, *El Liberal*, Madrid, 3-6-1917.

“El éxito de la Exposición”, *El Liberal*, Madrid, 4-6-1917.

“Para los gastos de la Exposición”, *El Liberal*, Madrid, 10-6-1917.

P. Marjan (Marjan Paszkiewicz), “25 F”, *Horizonte*, Madrid, 30-11-1922.

Isaac Pacheco, “Los hermanos Larraya”, *El Parlamentario*, Madrid, 27-3-1915.

Benigno Pallol, “Pintores hispanos”, *El Liberal*, Madrid, 13-11-1916.

Parmeno, “Declaraciones de un hombre-anuncio”, *Heraldo de Madrid*, 15-11-1917.

Marjan Paszkiewicz, “Hacia la unidad plástica”, *Cervantes*, Madrid, mayo .

“Palabras de un pintor”, *Ultra*, Madrid, 20-2-1921.

“Alusiones”, *Ultra*, Madrid, 30-6-1921.

J. M. Perdigón, “Los independientes”, *La Acción*, Madrid, 30-3-1917.

“Esta mañana en el Retiro. La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Acción*, Madrid, 28-5-1917.

Perdreau, “Las Exposiciones”, *La Acción*, Madrid, 8-5-1916.

“Arte y Artistas”, *La Acción*, Madrid, 15-5-1916.

“La Exposición Belga”, *La Acción*, Madrid, 22-11-1916.

“Notas varias”, *La Acción*, Madrid, 21-4-1918.

“Exposición Vázquez Díaz”, *La Acción*, Madrid, 15-6-1918.

José Pérez Rioja, “Exposición de unos dibujos humanos”, *El Parlamentario*, Madrid, 8-11-1916.

Fernando Periquet, “Desde Madrid.-Algo sobre Arte.- Para Antonio Vallescá”, *El Liberal*, Barcelona, 22-10-1917.

Ph., “Una Exposición”, *El Noticiero Bilbaino*, Bilbao, 12-3-1920.

El Pillete de Brooklin (seud. de Crisanto Lasterra), "De Arte. Roberto Delaunay y Sonia Terk", *Euzkadi*, Bilbao, 2-9-1919.

"Exposición Evaristo Valle", *Euzkadi*, Bilbao, 30-11-1919.

Francisco Pompey, "De Arte", *El Parlamentario*, Madrid, 27-11-1917.

"De arte", *La Nación*, Madrid, 5-4-1918.

"Exposición de los pintores polacos", *La Nación*, Madrid, 14-4-1918.

"La nueva Residencia de Paisajistas en el Paular", *Cervantes*, Madrid, julio .

"La nueva Residencia de paisajistas, en el Paular", *Cervantes*, Madrid, agosto .

"Residencia de Paisajistas en el Paular", *Blanco y Negro*, Madrid, 3-11-1918.

Eduard M. Puig (seud. de Joaquim Folguera), "Exposicions", *La Revista*, Barcelona, 16-6-1917.

"Les Exposicions. Celso Lagar", *La Revista*, Barcelona, 1-5-1918.

"Les exposicions", *La Revista*, Barcelona, 16-6-1918.

Francesc Pujols, "Cubisme i Futurisme", *Revista Nova*, Barcelona, 6-6-1914.

"L'estètica de las maquines i de llur producció", *Revista Nova*, Barcelona, 15-7-1916.

Ramón Pulido, "Los pintores íntegros", *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

"De arte", *El Globo*, Madrid, 16-3-1915.

"La exposición de artistas vascos", *El Globo*, Madrid, 24-12-1916.

"De arte", *El Globo*, Madrid, 13-3-1917.

"De arte", *El Globo*, Madrid, 3-5-1917.

"Exposición Kolinic Gousseff", *El Globo*, Madrid, 30-4-1918.

"Exposición Nagy", *El Globo*, Madrid, 12-6-1918.

"Exposición de dibujos de Ricardo Marín", *El Globo*, Madrid, 16-6-1918.

“De arte. Exposición Vázquez Díaz”, *El Globo*, Madrid, 16-6-1918.

“De arte”, *El Globo*, Madrid, 20-6-1918.

Miguel R., “La cuestión del ultraísmo”, *La Libertad*, Madrid, 9-2-1921.

R., “Notes d’art”, *L’Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 5-2-1915.

J. R. Ramos, “En la casa del pintor ruso Regevsky”, *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 25-10-1922.

R.B., “Exposició Barradas”, *La Revista*, Barcelona, 1-7-1920.

R de C, “El violinista Jacwlew”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-4-1916.

R.J., “El ultramodernismo. Los cubistas y los independientes”, *Cosmópolis*, Madrid, marzo .

M. Rei, “Notes d’art”, *L’Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 12-5-1916.

R.N., “Exposición Laroche”, *La Mañana*, Madrid, 9-12-1916.

Pedro de Répide, “Exposición de pintores alemanes”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 5-5-1915.

Un ‘reporter’, “La holandesa misteriosa”, *El Imparcial*, Madrid, 21-4-1917.

Henry Revers, “Au Salon d’Automne”, *La Revue des Beaux-Arts*, Paris, 1-10-1911.

“Futuristes”, *La Revue des Beaux-Arts*, Paris, 25-2-1912.

Cipriano Rivas Cherif, “Los cuadros de Ramón Zubiaurre”, *El Imparcial*, Madrid, 17-10-1920.

“El primitivismo de Valentín Zubiaurre”, *El Imparcial*, Madrid, 12-12-1920.

Rivas Panedas, “Protesto en nombre de Ultra”, *Cervantes*, Madrid, septiembre .

Luis de la Rocha, “Una protesta. La guerra y la destrucción sistemática de las obras de arte”, *Ideas y Figuras*, Madrid, 22-6-1918.

Damián Roda, “Sobre arte vasco”, *España*, Madrid, 18-2-1920.

Miguel A. Ródenas, “Exposición de caricaturas”, *El Diario Universal*, Madrid, 1-11-1916.

“El salón de Otoño”, *El Parlamentario*, Madrid, 21-10-1920.

León M. Rodríguez Codolá, "Exposición de Arte Francés", *Museum*, Barcelona, núm. 4, 1917.

Rollin, "Le Journal y los artistas franceses", *España*, Madrid, 16-11-1916.

Miguel Romero y Martínez, "Scherzo ultraísta", *Grecia*, Madrid, 15-4-1919.

Leon Rosenthai, "Le Salon de 1912", *La Gazette des Beaux-Arts*, París, 1912.

S.A., "Salón Kuhn", *Heraldo de Madrid*, 8-3-1915.

"Salón Vilches", *Heraldo de Madrid*, 21-12-1915.

Joan Sacs (seud. de Feliu Elías), "El valor de l'art modern", *Revista Nova*, Barcelona, 23-4-1914.

"Gauguin i el primitivisme", *Revista Nova*, Barcelona, agosto de 1914.

"Cubisme", *Revista Nova*, Barcelona, 15-6-1916.

"El Cubisme. I. La teoría", *Revista Nova*, Barcelona, 30-6-1916.

"El Cubisme. II. L'Estil", *Revista Nova*, Barcelona, 15-7-1916.

"El Cubisme. III. Filació", *Revista Nova*, Barcelona, 31-7-1916.

"El Cubisme. IV. Crítica", *Revista Nova*, Barcelona, 15-8-1916.

"El Cubisme. V", *Revista Nova*, Barcelona, 31-8-1916.

"Cubisme. VI", *Revista Nova*, Barcelona, 15-9-1916.

"Poder aillador i conjuminador de l'arte", *Revista Nova*, Barcelona, 15-9-1916.

"De la 'Incorrección en el arte Moderno'", *La Publicidad*, Barcelona, 24-9-1916.

"El Cubisme. VII i darrer", *Revista Nova*, Barcelona, 30-9-1916.

"La pintura de Celso Lagar", *La Publicidad*, Barcelona, 30-9-1916.

"Galerías Layetanas. Celso Lagar", *La Publicidad*, Barcelona, 3-4-1917.

"El vici deformista", *Vell i Nou*, Barcelona, 15-1-1918.

"L'Exposició General d'art organitzada pel ajuntament de Barcelona, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-6-1918.

"Cubismo, Tómbolas y Caligrafías", *La Publicidad*, Barcelona, 30-5-1920.

A. Saint Aubin, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Heraldo de Madrid*, 12-5-1915.

Léon de Saint-Valéry, "Les Idées, les sensations, les formes", *La Revue des Beaux-Arts*, París, 7-5-1911.

"Un précurseur du futurisme", *La Revue des Beaux-Arts*, París, 3-3-1912.

José María Salaverría, "La pintura nihilista", *ABC*, Madrid, 18-4-1918.

Adolfo Salazar, "Los bailes rusos", *El Sol*, Madrid, 23-3-1921.

"Hojas sueltas. De Ingres a Picasso", *Indice*, Madrid, núm. 2, julio de 1921.

Samblancat, "Pombo", *España Nueva*, Madrid, 8-2-1919.

Rafael Sánchez Mazas, "Notas a la Exposición Vázquez Díaz", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 18-3-1920.

E. de Santa Ana, "El ultraísmo es cosa muy seria", *El Mundo Gráfico*, Madrid, 11-5-1921.

Felipe Sassone, "Julio Romero de Torres", *Gil Blas*, Madrid, 16-7-1915.

J.F. Schnerb, "Le Salon de 1914", *La Gazette des Beaux-Arts*, París, 1914.

Alberto de Segovia, "Los hombres y los días", *La Acción*, Madrid, 8-4-1918.

Juan Selagón, "Españoles en París. Celso Lagar", *Avante*, Ciudad Rodrigo, 14-2-1914.

Marcel Sembat, "Herri Matisse", *Les Cahiers D'Aujourud'hui*, París, 4-4-1913.

Silvio Lago (seud. de José Francés), "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Esfera*, Madrid, 15-5-1915.

"Exposición Nacional de Bellas Artes. El retrato", *La Esfera*, Madrid, 22-5-1915.

"Cuadros de género en la Exposición", *La Esfera*, Madrid, 29-5-1915.

- “Exposición Nacional de Bellas Artes. El paisaje”, *La Esfera*, Madrid, 5-6-1915.
- “Exposición Nacional de Bellas Artes. La escultura”, *La Esfera*, Madrid, 12-6-1915.
- “Exposición Nacional de Bellas Artes. La sala internacional”, *La Esfera*, Madrid, 19-6-1915.
- “Dos exposiciones importantes”, *La Esfera*, Madrid, 27-5-1916.
- “Los artistas vascos contemporáneos”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.
- “El Museo de Bellas Artes, de Bilbao”, *La Esfera*, Madrid, 12-8-1916.
- “Los modernos dibujantes argentinos”, *La Esfera*, Madrid, 31-3-1917.
- “La caricatura argentina”, *La Esfera*, Madrid, 31-3-1917.
- “Sevilla vista por un argentino”, *La Esfera*, Madrid, 26-5-1917.
- “Un paisajista alemán”, *La Esfera*, Madrid, 2-6-1917.
- “Un paisajista italiano”, *La Esfera*, Madrid, 9-6-1917.
- “Daniel Vázquez”, *La Esfera*, Madrid, 16-6-1917.
- “Exposición Nacional de Bellas Artes. El retrato”, *La Esfera*, Madrid, 23-6-1917.
- “El pintor ‘Fernando’”, *La Esfera*, Madrid, 27-4-1918.
- “Los alumnos de la Escuela de San Fernando”, *La Esfera*, Madrid, 4-5-1918.
- “Wynne Apperley”, *La Esfera*, Madrid, 8-6-1918.
- “La vida artística”, *La Esfera*, Madrid, 21-12-1918.
- “Celso Lagar y sus planismos”, *La Esfera*, Madrid, 1919.
- “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*, Madrid, 8-1-1921.
- “El VII Salón de Humoristas”, *La Esfera*, Madrid, 9-4-1921.
- “Eva Aggerholm”, *La Esfera*, Madrid, 7-5-1921.

“Un pintor cubano. Manuel Mantilla”, *La Esfera*, Madrid, 4-6-1921.

“Cuatro pintores modernos”, *La Esfera*, Madrid, 27-1-1923.

José Subirá, “En pro de nuestros legionarios”, *España*, Madrid, 28-3-1918.

T. M., “El arte y los artistas”, *El Liberal*, Bilbao, 21-11-1919.

Adolphe Thalasso, “Le mois artistique: Le Salon de la Société Nationale”, *L'Art et les Artistes*, Paris, sept. 1913.

André Thérive, “O. Coubine”, *Vell i Nou*, Barcelona, julio .

Oscar Thieffry, “Le Salon Roubaisien”, *La Revue Septentrionale*, Paris, noviembre de 1912.

E. Torralva Beci, “Una creación de Sonia Terk-Delaunay”, *El Figaro*, Madrid, 20-11-1918.

Guillermo de Torre, “Versiculario Ultraísta”, *Cervantes*, Madrid, marzo .

“El ‘Vibracionismo’ de Barradas”, *Perseo*, Madrid, mayo .

“Bibliografía”, *Cervantes*, Madrid, febrero .

“El movimiento intelectual de Cataluña”, *Cervantes*, Madrid, mayo de 1920.

“Poetas hispanoamericanos. Lirograma”, *Cervantes*, Madrid, octubre de 1920.

“Galería crítica de poetas del ultra”, *Cervantes*, Madrid, octubre .

“El movimiento ultraísta español”, *Cosmópolis*, Madrid, noviembre de 1920.

“Libros escogidos”, *Reflector*, Madrid, diciembre .

“Jacques Lipchitz”, *Reflector*, Madrid, diciembre .

“Pablo Picasso”, *Reflector*, Madrid, diciembre .

“El movimiento Dadá”, *Cosmópolis*, Madrid, enero .

“Kaleidoscopio”, *Ultra*, Madrid, 30-3-1921.

“1422-M”, *Ultra*, Madrid, 10-4-1921.

“La ascensión colorista de Vázquez Díaz”, *Ultra*, Madrid, 20-4-1921.

“Apoteosis de carteles”, *Ultra*, Madrid, 30-4-1921.

“Dos pintores de vanguardia: Ruth Velázquez & Santiago Vera”, *Ultra*, Madrid, 30-5-1921.

“Estética del yoísmo ultraísta”, *Cosmópolis*, Madrid, mayo .

“Horizontes. ‘Dadá’, al día, Francis Picabia”, *Ultra*, Madrid, 20-7-1921.

“Valoración estética de los elementos modernos”, *Cosmópolis*, Madrid, enero .

“Los espejos curvos de un humorista forzado”, *Cosmópolis*, Madrid, agosto .

“El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas”, *Cosmópolis*, agosto .

“Bengalas”, *Ronsel*, Lugo, septiembre de 1924.

“Adiós, Barradas”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-5-1929.

Guillermo de Torre y Ballesteros de Martos, “Hermeusis y sugerencias”, *Cervantes*, Madrid, diciembre .

Joaquín Torres García, “Sobre la personalidad”, *España*, Madrid, 8-2-1917.

“Art-Evolution”, *Arc-Voltaic*, Barcelona, 1-2-1918.

Tristán (seud. de Ramón Gómez de la Serna), “Arte: Promesas”, *Prometeo*, Madrid, marzo de 1909.

“Greguerías”, *Prometeo*, Madrid, marzo de 1912.

Georges Turpin, “Salon des Indépendants”, *Arthénice*, Paris, 5-4-1910.

“Les Indépendants”, *Arthénice*, Paris, 15-5-1911.

“Salon d’Automne” *Arthénice*, Paris, 1-9-1911.

Raúl Urbano, “Mauricio Maeterlinck”, *El País*, Madrid, 12-12-1916.

V.A, “Kursaal”, *Heraldo de Madrid*, 24-2-1920.

M.M. Valet, “L’art égyptien”, *La Revue des Beaux-Arts*, Paris, 24-11-1912.

César Vallejo, "El Salón de Otoño en París", *Alfar*, La Coruña, diciembre de 1925.

Antonio Vallescá, "Galería Dalmau", *El Progreso*, Barcelona, 8-2-1915.

"Las pinturas de Celso Lagar", *El Liberal*, Barcelona, 9-10-1916.

"Galería Dalmau", *El Liberal*, Barcelona, 29-3-1917.

"Crónicas de arte", *El Liberal*, Barcelona, 30-5-1917.

"Crónicas de arte. Galerías Layetanas", *El Liberal*, Barcelona, 23-4-1918.

"La Exposición de arte", *El Liberal*, Barcelona, 18-5-1918.

"La Exposición de Arte. Las Artes y los Artistas", *El Liberal*, Barcelona, 26-6-1918.

"Notas de Arte", *El Liberal*, Barcelona, 17-10-1919.

Isaac del Vando Villar, "Pintura de vanguardia, Rafael Barradas", *Tableros*, Madrid, 15-1-1922.

E. Vaquero, "Exposición a beneficio de los legionarios españoles", *La Época*, Madrid, 11-1-1917.

Angel Vegue y Goldoni, "Exposición de pintura de montaña", *El Imparcial*, Madrid, 30-3-1918.

"Exposición de los pintores polacos", *El Imparcial*, Madrid, 3-5-1918.

"Exposiciones", *El Imparcial*, Madrid, 23-6-1918.

"Con ocasión del V Salón de Humoristas", *El Imparcial*, Madrid, 26-3-1919.

"Primer Salón de Otoño", *El Imparcial*, Madrid, 15, 17, 20 y 27-10-1920.

"Diego Rivera, el pintor de la revolución mejicana", *La Voz*, Madrid, 15-4-1935.

"Exposición de grabados polacos modernos", *La Voz*, Madrid, 7-5-1935.

Fabián Vidal, "Por los legionarios españoles", *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-11-1916.

Alfonso Vidal y Planas, "Máximo Gorki ha subido al cielo", *El Parlamentario*, Madrid, 6-8-1918.

"Defensa de 'mi literatura'. Para Cansinos Asséns", *El Parlamentario*, Madrid, 31-8-1918.

"De literatura. Poesía Mecánica", *El Parlamentario*, Madrid, 27-9-1918.

J. Villarroel, "Un retrato de Rubén. Exposición Vázquez Díaz", *El Mundo*, Madrid, 29-6-1918.

Vizconde de Lazcano Tegui, "Celso Lagar", *Alfar*, La Coruña, junio de 1926.

W. G., "El arte novísimo", *Cosmópolis*, Madrid, mayo .

Javier de Winthuysen, "El arte de Anglada", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-8-1916.

Eugenio Xammar, "De la vida artística madrileña. El pintor Iturrino", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 3-8-1919.

Xenius (seud. de Eugenio D'Ors), "Celso Lagar", *España*, Madrid, 5-2-1915.

"Las obras y los días. Celso Lagar", *España*, Madrid, 21-9-1915.

Y., "El Dadismo", *Euzkadi*, Bilbao, 1-5-1920.

YA, "L'Exposition des Indépendants", *La Revue Septentrionale*, Paris, jun. 1911.

Antonio de Zozaya, "Crónica pictórica", *El Liberal*, Madrid, 2-6-1917.

"Dadá y Toutú", *La Libertad*, Madrid, 30-7-1920.

Joaquín de Zuazagoitia, "En Majestic Hall. Vázquez Díaz", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 17-3-1920.

XV.1.4.1. ARTICULOS ANÓNIMOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

1908

- “Prólogo”, *Prometeo*, Madrid, noviembre de 1908.

1909

- “¿Cuál es la situación de la juventud ante el problema social?”, *Prometeo*, Madrid, diciembre de 1909.

1910

- “Optimismo”, *Prometeo*, Madrid, Año III, núm. XIII, enero de 1910.
- “Un Manifiesto Futurista sobre España por F.T. Marinetti”, *Prometeo*, Año III, núm. XIX, julio de 1910.
- “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 24-9-1910.

1911

- “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 7-1-1911.
- “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 16-9-1911.
- “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 16-12-1911.

1912

- “Ex-libris”, *Prometeo*, Madrid, núm. XXXVII, 1912.
- “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 6 -7-1912.
- “Sección de noticias”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 5-10-1912.
- “Au Salon d’Automne”, *L’Illustration*, París, 12-10-1912.
- “Celso Lagar”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 26-10-1912.
- “El presupuesto municipal”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 30-11-1912.

1913

- “Un artista español”, *El País*, Madrid, 22-3-1913.
- “Art et curiosité. Les petits salons”, *Le Temps*, Paris, 18-4-1913.
- “Celso Lagar”, *Avante*, Ciudad Rodrigo, 26-7-1913.

1914

- “Salutació”, *Revista Nova*, Barcelona, 11-3-1914.
- “Crònica. Artistes catalans que tornen de Paris”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 27-8-1914.
- “Crònica. Les exposicions i la guerra”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19-10-1914.

1915

- “Crònica”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 4-1-1915.
- “Arte y artistas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-1-1915.
- *España*, Madrid, 26-1-1915.
- “Arte y Artistas”, *El Progreso*, Barcelona, 27-1-1915.
- “De arte”, *Las Noticias*, Barcelona, 28-1-1915.
- “España saluda al lector y dice”, *España*, Madrid, 29-1-1915.
- “La revista “España”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-1-1915.
- “Crònica. Exposició Lagar. Bagué (sic)”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 1-2-1915.
- “Galerías Dalmau”, *El Poble Català*, Barcelona, 1-2-1915.
- *Cultura*, febrero de 1915.
- “Exposició Lagar- Bagué (sic) a cân Dalmau”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 8-2-1915.

- "Arte y artistas. Exposición Nagy", *Heraldo de Madrid*, 2-3-1915.
- "Los pintores íntegros", *La Tribuna*, Madrid, 6-3-1915.
- "Los pintores íntegros", *ABC*, Madrid, 7-3-1915.
- "Als senyors de Vell i Nou", *Aigua-Forts*, Gerona, 11-3-1915.
- *Diario de Gerona*, 16-3-1915.
- *Diario de Gerona*, 19-3-1915.
- *Diario de Gerona*, 21-3-1915.
- "La Exposición Ochoa", *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-3-1915.
- "Exposición Ochoa", *ABC*, Madrid, 26-3-1915.
- *Diario de Gerona*, 27-3-1915.
- "La Exposición Ochoa", *El Parlamentario*, Madrid, 27-3-1915.
- "En Madrid por Polonia", *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-3-1915.
- "De Bellas Artes", *El Mundo*, Madrid, 28-3-1915.
- *Diario de Gerona*, 13-4-1915.
- *Diario de Gerona*, 15-4-1915.
- "La Exposición de cuadros de Maximino Peña", *El Imparcial*, Madrid, 16-4-1915.
- "Círculo de Bellas Artes. Exposición permanente", *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-4-1915.
- "La Exposición del Círculo de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 20-4-1915.
- "Exposición Maeztu", *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-5-1915.
- "Crònica", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 3-5-1915.
- "La Exposición de Bellas Artes", *El Parlamentario*, Madrid, 4-5-1915.
- "Exposición de pintores alemanes", *La Esfera*, Madrid, 8-5-1915.
- "Gigantes y cabezudos de la Exposición", *Gacetilla de Madrid*, 14-5-1915.

- “Cels Lagar”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-5-1915.
- “La Exposición de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-6-1915.
- “Cosas de la Exposición”, *El Parlamentario*, Madrid, 17-6-1915.
- “Exposición notable. El caricaturista López Rubio”, *Gil Blas*, Madrid, 18-6-1915.
- “Exposición permanente” *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-7-1915.
- “El gesto de Zuloaga”, *Gil Blas*, Madrid, 24-8-1915.
- “Información Artística”, *Summa*, Madrid, 15-11-1915.
- “Arte y artistas”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-11-1915.
- “Exposición Arizmendi y José Planes en el Ateneo”, *La Jornada*, Madrid, 19-12-1915.

1916

- “Noticies”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-3-1916.
- “Unión Iberoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-3-1916.
- “Exposición Cabanas-Oteiza”, *Heraldo de Madrid*, 21-3-1916.
- “Banquete a Federico Beltrán”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-4-1916.
- “Homenaje a un artista. Banquete a Federico Beltrán”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 7-4-1916.
- “Teatre futurista”, *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 21-4-1916.
- “En honor de los académicos franceses”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 30-4-1916.
- “Información artística”, *Summa*, Madrid, 1-5-1916.
- “Los académicos franceses en Madrid”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-5-1916.
- “En honor de Zuloaga”, *Heraldo de Madrid*, 14-5-1916.
- “Exposiciones”, *El Parlamentario*, Madrid, 16-5-1916.

- "Exposición Anglada", *El Imparcial*, Madrid, 25-6-1916.
- "Un banquete. Homenaje a Anglada Camarasa", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-7-1916.
- "Empaches de 'neutralidad' o 'neutralidades' sospechosas", *Las Noticias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18-7-1916.
- "Embajada en Buenos Aires", *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-8-1916.
- "Noticies", *Vell i Nou*, Barcelona, 15-8-1916.
- "Memoranda", *El Año Artístico*, Madrid, septiembre .
- "Noticies", *Vell i Nou*, Barcelona, 1-9-1916.
- "Exposicions", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 4-9-1916.
- "Algunas obras de artistas vascos", *La Esfera*, Madrid, 9-9-1916.
- "Noticies", *Vell i Nou*, Barcelona, 15-9-1916.
- "Galerías Laietanes", *El Poble Catalá*, Barcelona, 23-9-1916.
- "De arte", *Las Noticias*, Barcelona, 23-9-1916.
- "Correo de las Artes y de las letras. Celso Lagar", *La Publicidad*, Barcelona, 24-9-1916.
- "Crònica", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 2-10-1916.
- "La semana artística", *España*, Madrid, 5-10-1916.
- "Exposicions", *Il·lustració Catalana*, Barcelona, 22-10-1916.
- "Noticies", *Vell i Nou*, Barcelona, 1-11-1916.
- "Los intelectuales en París", *El Diario Universal*, Madrid, 2-11-1916.
- "Asociación de Artistas Vascos", *ABC*, Madrid, 3-11-1916.
- "Una Exposición artística. A beneficio de los legionarios españoles", *El Liberal*, Madrid, 9-11-1916.
- "Palacio del Retiro' Asociación de Artistas Vascos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-11-1916.

- "Clausura de la Exposición Raemakers", *El País*, Madrid, 14-11-1916.
- "El Círculo de Bellas Artes", *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-11-1916.
- "La Exposición Raemackers (sic)", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15-11-1916.
- "Las Exposiciones cerradas", *La Acción*, Madrid, 15-11-1916.
- "Una Exposición de Bellas Artes. Por los legionarios españoles", *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-11-1916.
- "Suscripción a favor de los legionarios españoles", *España*, Madrid, 16-11-1916.
- "El 'Salón' del Círculo", *El Universo*, Madrid, 20-11-1916.
- "Los vascos", *El Liberal*, Madrid, 22-11-1916.
- "La Exposición de los legionarios", *España*, Madrid, 23-11-1916.
- "Manifiesto obrero. La Unión de Trabajadores y la Confederación Nacional de Trabajo. El Pueblo en peligro", *El País*, Madrid, 24-11-1916.
- "La Exposición de los legionarios", *España*, Madrid, 30-11-1916.
- "La Exposición de Raemaekers", *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-12-1916.
- "Ateneo de Madrid", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-12-1916.
- "Por los legionarios españoles", *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-12-1916.
- "La llegada de Maeterlinck", *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-12-1916.
- "La conferencia en el Ateneo", *El Liberal*, Madrid, 10-12-1916.
- "El hombre-anuncio", *Heraldo de Madrid*, 10-12-1916.
- "Conferencia Prohibida", *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-12-1916.
- "Los legionarios españoles. Festival prohibido", *El Liberal*, Barcelona, 14-12-1916.
- "Suscripción a favor de los legionarios españoles", *España*, Madrid, 14-12-1916.
- "Suscripción a favor de los legionarios españoles", *España*, Madrid, 18-12-1916.
- "Exposición para los legionarios", *España*, Madrid, 21-12-1916.

1917

- "Exposición artística. Por los legionarios españoles", *El Imparcial*, Madrid, 2-1-1917.
- "Exposición artística. Por los legionarios españoles", *El Día*, Madrid, 2-1-1917.
- "Exposición artística. Por los legionarios españoles", *El Liberal*, Madrid, 2-1-1917.
- "Exposición artística. Por los legionarios españoles", *La Correspondencia de España*, Madrid, 2-1-1917.
- "Exposición artística. Por los legionarios españoles", *El Socialista*, Madrid, 3-1-1917.
- "Exposición artística. Por los legionarios españoles", *La Época*, Madrid, 3-1-1917.
- "Exposición artística. Por los legionarios españoles", *España*, Madrid, 4-1-1917.
- "Exposición de legionarios", *El País*, Madrid, 4-1-1917.
- "La Exposición 'España'", *El Liberal*, Bilbao, 4-1-1917.
- "Una Exposició", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 4-1-1917.
- "La Exposición por los legionarios españoles", *La Época*, Madrid, 4-1-1917.
- "Exposiciones", *El Imparcial*, Madrid, 4-1-1917.
- "La Exposición 'España'", *El Socialista*, Madrid, 5-1-1917.
- "Por los legionarios españoles", *El Liberal*, Madrid, 5-1-1917.
- "La Exposición por los legionarios españoles", *El País*, Madrid, 5-1-1917.
- "La Exposición de los legionarios", *La Correspondencia de España*, Madrid, 7-1-1917.
- "Nota de la embajada. El vapor de 'San Leandro'", *La Acción*, Madrid, 7-1-1917.
- "Una Exposición. Por los legionarios españoles", *El Mundo*, Madrid, 7-1-1917.
- "Los Antigermanófilos. Manifiesto", *El Liberal*, Madrid, 7-1-1917.
- "La Exposición de los legionarios, cerrada", *La Época*, Madrid, 8-1-1917.
- "¿Una ligereza? Exposición clausurada", *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-1-1917.

- "La Exposición de los legionarios cerrada por orden de la autoridad", *El Imparcial*, Madrid, 8-1-1917.
- "Clausura de la Exposición a favor de los legionarios españoles", *La Nación*, Madrid, 8-1-1917.
- "La neutralidad de 'la Acción'. Una Exposición clausurada", *La Acción*, Madrid, 8-1-1917.
- "Los submarinos alemanes y ESPAÑA", *El Liberal*, Madrid, 8-1-1917.
- "La Exposición de 'España' ha sido clausurada", *El Socialista*, Madrid, 8-1-1917.
- "Lo que cuentan los naufragos", *El Imparcial*, Madrid, 9-1-1917.
- "La Exposición de los legionarios", *El Imparcial*, Madrid, 9-1-1917.
- "En favor de los legionarios. Reapertura de la Exposición", *La Época*, Madrid, 9-1-1917.
- "La Exposición de los legionarios", *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-1-1917.
- "Por los legionarios españoles. La Exposición de 'España'", *El Socialista*, Madrid, 9-1-1917.
- "La Exposición a beneficio de los legionarios", *El Mundo*, Madrid, 9-1-1917.
- "Exposición clausurada", *ABC*, Madrid, 9-1-1917.
- "La Exposición de los legionarios", *El Liberal*, Madrid, 9-1-1917.
- "Pels soldats espanyols de la Gran Guerra", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 9-1-1917.
- "La Exposición de los legionarios", *El País*, Madrid, 9-1-1917.
- "En el Ateneo. Conferencia de Mr. Whitney Warren", *La Época*, Madrid, 10-1-1917.
- "Noticias diversas", *ABC*, Madrid, 10-1-1917.
- "La Exposición a beneficio de los legionarios españoles", *El País*, Madrid, 13-1-1917.
- "La Exposición de legionarios", *El País*, Madrid, 16-1-1917.

- “Para los voluntarios españoles”, *El País*, Madrid, 17-1-1917.
- “La Exposición de España”, *El Imparcial*, Madrid, 17-1-1917.
- “La Liga Antigermanófila ”, *España*, Madrid, 18-1-1917.
- “La Exposición ‘España’ ”, *España*, Madrid, 18-1-1917.
- “Para los voluntarios españoles. La Exposición de ‘España’”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-1-1917.
- “La Exposición de los legionarios”, *La Época*, Madrid, 18-1-1917.
- “Para los voluntarios españoles. La Exposición de ‘España’”, *El Socialista*, Madrid, 18-1-1917.
- “Un manifiesto”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 19-1-1917.
- “La Liga Antigermanófila”, *El País*, Madrid, 19-1-1917 y 20-1-1917.
- “Arte y caridad”, *La Época*, Madrid, 20-1-1917.
- “Lucha civil. La Liga Antigermanófila”, *El Liberal*, Madrid, 21 y 22-1-1917.
- “Acto importante. Unamuno en Madrid”, *El Socialista*, Madrid, 22-1-1917.
- “Por los legionarios. La Exposición ‘España’”, *El País*, Madrid, 23-1-1917.
- “La Exposición de los legionarios”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-1-1917.
- “Por los legionarios. La Exposición ‘España’”, *El Imparcial*, Madrid, 23-1-1917.
- “La comida de ‘España’ preside Unamuno”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 24-1-1917.
- “La Exposición a beneficio de los legionarios”, *La Época*, Madrid, 24-1-1917.
- “La Liga Antigermanófila ”, *España*, Madrid, 25-1-1917.
- “La Liga Antigermanófila ”, *El Liberal*, Barcelona, 25-1-1917.
- “La comida de ‘España’”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-1-1917.
- “Del Madrid que desaparece. El Palacio del Montijo”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 26-1-1917.

- “La comida de ‘España’”, *El Socialista*, Madrid, 26-1-1917.
- “Banquete del semanario ‘España’”, *La Época*, Madrid, 28-1-1917.
- “El banquete de ‘España’”, *El Socialista*, Madrid, 28-1-1917.
- “Un discurso de Unamuno”, *El Diario Universal*, Madrid, 28-1-1917.
- “España y la Liga Antigermanófila”, *El País*, Madrid, 29-1-1917.
- “Insultos del señor Unamuno”, *La Tribuna*, Madrid, 29-1-1917.
- “En el Palace Hotel el banquete de la revista ‘España’”, *El Liberal*, Madrid, 29-1-1917.
- “La revista ‘España’ D.Miguel de Unamuno y la Liga Antigermanófila”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-1-1917.
- “Unamuno paga sus deudas. Sobre una fiesta Hispanófoba”, *La Nación*, España, 30-1-1917.
- “El acto del domingo”, *El País*, Madrid, 30-1-1917.
- “ ‘La Tribu’ contra Unamuno”, *El Socialista*, Madrid, 30-1-1917.
- “La comida anual de ‘España’ ”, *España*, Madrid, 1-2-1917.
- “La Exposición de Legionarios”, *España*, Madrid, 1-2-1917.
- “Discurso de Unamuno”, *España*, Madrid, 1-2-1917.
- “La revista ‘España’. El discurso de Unamuno”, *El Liberal*, Madrid, 1-2-1917.
- “La Exposición a favor de los legionarios”, *El Diluvio*, Barcelona, 5-2-1917.
- “La Exposición a favor de los legionarios”, *El Diluvio*, Barcelona, 7-2-1917.
- “La Exposición de ‘España’”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-2-1917.
- “La Liga Antigermanófila”, *España*, Madrid, 15-2-1917.
- “Liga Antigermanófila”, *Correspondencia de España*, Madrid, 15-2-1917.
- “Crónica de la Exposición”, *España*, Madrid, 15-2-1917.
- “La respuesta de España”, *El País*, Madrid, 19-2-1917.

- "Página artística de la Veu", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 20-2-1917.
- "La Exposición de los Legionarios", *España*, Madrid, 22-2-1917.
- "La Liga Antigermanófila", *España*, Madrid, 22-2-1917.
- "La pintura optimista", *El País*, Madrid, 12-3-1917.
- "Subcrición (sic) a favor de los Legionarios españoles", *España*, Madrid, 15-3-1917.
- "Crónica", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19-3-1917
- "Los artistas independientes", *La Acción*, Madrid, 27-3-1917.
- "Los argentinos en España", *La Mañana*, Madrid, 28-3-1917.
- "Ecos", *El Poble Català*, Barcelona, 1-4-1917.
- "Exposición nacional de trabajos de ciegos", *Diario Universal*, Madrid, 2-4-1917.
- "Exposición nacional de trabajos de ciegos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-4-1917.
- "Subcrición (sic) a favor de los Legionarios españoles", *España*, Madrid, 5-4-1917.
- "Exposición de arte moderno", *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-4-1917.
- "Glosari. Retrat futurista", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 13-4-1917.
- "Ecos", *El Poble Català*, Barcelona, 15-4-1917.
- "Una artista extranjera en la cárcel", *El Liberal*, Madrid, 15-4-1917.
- "Un Banquete", *El Día*, Madrid, 16-4-1917.
- "A los artistas españoles", *El Diario Universal*, Madrid, 22-4-1917.
- "Subcrición (sic) a favor de los Legionarios españoles", *España*, Madrid, 26-4-1917.
- "Exposición nacional de trabajos de ciegos", *El Día*, Madrid, 28-4-1917.
- "Exposición nacional de trabajos de ciegos", *La Mañana*, Madrid, 3-5-1917.
- "Subscripción clausurada", *España*, Madrid, 17-5-1917.
- "Notes d'Art", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 25-5-1917.

- “Exposició Laietanes”, *Vell i Nou*, Barcelona, 1-6-1917.
- “La revista Hermes”, *La Esfera*, Madrid, 2-6-1917.
- “Exposición Nacional de Bellas Artes ”, *Blanco y Negro*, Madrid, 3-6-1917.
- “Banquete a Picasso”, *Heraldo de Madrid*, 5-6-1917.
- “Conferencias”, *ABC*, Madrid, 8-6-1917.
- “Conferencia notable”, *ABC*, Madrid, 10-6-1917.
- “Exposición Nacional de Bellas Artes ”, *Blanco y Negro*, Madrid, 10-6-1917.
- “Subscripción de los Legionarios españoles”, *España*, Madrid, 15-6-1917.
- “Cosas de la Exposición”, *El Parlamentario*, Madrid, 17-6-1917.
- “Exposición Nacional de trabajos de ciegos”, *Diario Universal*, Madrid, 17-6-1917.
- “Exposición Nacional de trabajos de ciegos”, *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid, 27-6-1917.
- “Homenaje a un héroe francés”, *El Liberal*, Barcelona, 4-11-1917.
- “La Exposición de los legionarios”, *España*, Madrid, 23-11-1917.
- “Ecos”, *El Poble Català*, Barcelona, 23-11-1917.
- “Banquete a Cansinos Asséns”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 23-12-1917.

1918

- “Nuestros colaboradores en la Exposición de arte de Barcelona”, *Hojas Selectas*, Barcelona, 1918, p.641.
- “Nuestra Rifa”, *España*, Madrid, 17-1-1918; 7 y 28-2-1918; 21-3-1918; 9 y 30-5-1918; 6, 13 y 27-6-1918; 4-7-1918.
- “Arte”, *La Renovación Española*, Madrid, 5-2-1918.
- “Noticies”, *Vell i Nou*, Barcelona, 15-2-1918.
- “Un poema de J.M. Junoy”, *La Revista*, Barcelona, marzo .

- "La vida artística", *El Sol*, Madrid, 22-3-1918.
- *Trossos*, Barcelona, abril .
- "Exposición de arte 1918", *El Día Gráfico*, Madrid, 2-4-1918.
- "Agustin Lhardy", *El Liberal*, Madrid, 3-4-1918.
- "En el Ateneo. El realismo y el espíritu en el arte", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6-4-1918.
- "Juventud Hispanoamericana", *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-4-1918 y 25-4-1918.
- "Exposición de arte ", *Gaceta de Cataluña*, Barcelona, 7-5-1918.
- "La Exposición de arte", *El Liberal*, Barcelona, 11-5-1918.
- "Exposición de Pintura Francesa Contemporánea", *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-5-1918.
- "Inauguración de la Exposición de pintura francesa", *El Imparcial*, Madrid, 13-5-1918.
- "Congreso de Bellas Artes", *Heraldo de Madrid*, 15-5-1918.
- "La juventud Hispanoamericana", *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-5-1918.
- "La Exposición de Arte ", *La Tribuna*, Barcelona, 19-5-1918.
- "Los Bailes Rusos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-5-1918.
- "Pinturas de Lagar en Bilbao", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 25-9-1918.
- "La vida artística: Noticias", *El Sol*, Madrid, 3-6-1918.
- "Exposición Nagy", *La Tribuna*, Madrid, 6-6-1918..
- "Comité de aproximación franco-española, Las obras de los legionarios", *La Correspondencia de España*, Madrid, 8-6-1918.
- "La Exposición de primavera", *La Tribuna*, Madrid, 10-6-1918.
- "Sección femenina", *La Correspondencia de España*, Madrid, 18-6-1918.
- "Noticias", *La Acción*, Madrid, 23-6-1918.
- "Nuestra rifa", *España*, Madrid, 27-6-1918.

- “La Exposición de Barcelona. La pintura”, *La Esfera*, Madrid, 29-6-1918.
- “Nuestra rifa”, *España*, Madrid, julio .
- “Una pintora notable”, *Blanco y Negro*, Madrid, 14-7-1918.
- “Vida Artística”, *La Esfera*, Madrid, 15-7-1918.
- “Un acto simpático -En honor de Bagaría-” *El Liberal*, Bilbao, 9-10-1918.
- “El banquete de ‘Los Aliados’”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 18-10-1918.
- “Una visita a los esposos Delaunay. El simultaneismo”, *El Figaro*, Madrid, 23-10-1918.
- “Los catalanes en Madrid. El banquete de anoche”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 5-12-1918.
- “Primera Exposición libre de Bellos oficios”, *La Mañana*, Madrid, 5-12-1918.
- “Agencia de prensa polaca”, *La Tribuna*, Madrid, 10-12-1918.
- “Academia Hispanoamericana”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-12-1918.
- “Exposición (sic) de esculturas de José Planes”, *ABC*, Madrid, 18-12-1918.
- “Exposición J.S.Arizmendi y José Planes en el Ateneo”, *La Jornada*, Madrid, 19-12-1918.

1919

- “Una conferencia”, *Cervantes*, Madrid, enero .
- “España y América. Autores españoles y argentinos”, *Ideas y Figuras*, Madrid, 11-1-1919.
- “Los esposos Delaunay. El arte futurista en la escena, decoraciones y trajes del ‘Ballet’ Cleopatra”, *El Figaro*, Madrid, 1-2-1919.
- “Renovación literaria”, El ‘Ultraísmo’”, *La Jornada*, Madrid, 14-2-1919.
- “Asociación de pintores y escultores”, *La Tarde*, Bilbao, 5-4-1919.
- “Unos lienzos de V. de Malinowska”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 12-4-1919.
- “Nuestros artistas en París”, *La Tarde*, Bilbao, 16-4-1919.

- "Celso Lagar en los Artistas Vascos", *Euzkadi*, Bilbao, 22-4-1919.
- "El arte y los artistas. Exposición Lagar", *El Liberal*, Bilbao, 22-4-1919.
- "Noticias de Arte", *Euzkadi*, Bilbao, 22-4-1919.
- "En el Ateneo. Conferencia de Arte", *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 27-4-1919.
- "La gran pintura V. de Malinowska", *La Mañana*, Madrid, 27-4-1919.
- "Les arts plàstiques", *La Revista*, Barcelona, junio .
- "El pintor Regevsky", *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 1-8-1919.
- "La Exposición Durá", *La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 5-8-1919.
- "Salón de la Asociación de Artistas Vascos", *La Tarde*, Bilbao, 26-8-1919.
- "Asociación de Artistas Vascos", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 27-8-1919.
- "Exposición de pintura 'Simultané'", *La Tarde*, Bilbao, 6-9-1919.
- "Asociación de Artistas Vascos. Exposición de pintura 'simultané' ", *La Tarde*, Bilbao, 6-9-1919.
- "Arte y ciencia: La riqueza ennoblecida", *El Liberal*, Bilbao, 8-9-1919
- "Juan de la Encina y Juan de Echevarría", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 20-9-1919.
- "Homenaje a Juan de Echevarría. Ofrecimiento de Ramiro de Maeztu y contestación del festejado", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 28-9-1919.
- "Banquete a los artistas vascos", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 1-10-1919.
- "El homenaje a la Asociación de Artistas Vascos", *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 3-10-1919.
- "Los jóvenes. El escultor Planes", *La Esfera*, Madrid, 18-10-1919.
- "De Arte", *La Tarde*, Bilbao, 5-11-1919.
- "En el Majestic-Hall", *La Tarde*, Bilbao, 10-11-1919.
- "Ultra", *Grecia*, Sevilla, 10-11-1919.
- "De Arte. Apertura del Salón 'Sonia'", *Euzkadi*, San Sebastián, 10-11-1919.

- “Exposición Regevsky”, *El Liberal*, Bilbao, 15-11-1919
- “El arte en Bilbao”, *El Noticiero Bilbaino*, Bilbao, 17-11-1919
- “Exposición de arte ruso”, *El Liberal*, Bilbao, 17-11-1919.
- “El arte ruso. El pintor Regevsky en el Ateneo”, *El Liberal*, Bilbao, 18-11-1919.
- “En el Ateneo, música y pinturas rusas”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 18-11-1919.
- “El pintor ruso Regevsky acabada de inaugurar una Exposición en el Ateneo”, *La Tarde*, Bilbao, 19-11-1919.

1920

- “Kursaal o el aburrimiento”, *Hoy*, Madrid, 23-2-1920.
- “Teatro de Arte”, *El Sol*, Madrid, 5-3-1920.
- “Exposición Vázquez Díaz”, *El Liberal*, Bilbao, 7-3-1920.
- “Exposición Vázquez Díaz”, *El Liberal*, Bilbao, 12-3-1920.
- “Teatro Arte”, *El Sol*, Madrid, 25-3-1920.
- “Noticias de Arte”, *Hoy*, Madrid, 13-4-1920.
- “Un enemigo Dadá”, *España*, Madrid, 5-6-1920.
- “La Exposición Ermengem”, *La Tarde*, Bilbao, 15-6-1920.
- “El arte maravilloso de José Clará”, *Hoy*, Madrid, 17-7-1920.
- “Una nueva escuela literaria. EL GAGAISMO”, *La Voz*, Madrid, 17-7-1920.
- “Primer Salón otoñal de Artistas Independientes”, *La Voz*, Madrid, 20-7-1920.
- “El champagne del Salón de Otoño del Retiro”, *Heraldo de Madrid*, 13-10-1920.
- “El Primer Salón de Otoño”, *El Imparcial*, Madrid, 15-10-1920.
- “Lo que es y lo que será”, *Centauro*, Huelva, 1-11-1920.
- “El arte español en Londres”, *El Sol*, Madrid, 3-11-1920.

- "Exposición artística Sonia", *La Epoca*, Madrid, 1-12-1920.
- "Exposición artística", *El Imparcial*, Madrid, 5-12-1920.
- "Exposición de arte de la Casa 'Vergelia' ", *La Epoca*, Madrid, 7-12-1920.
- "Primera manifestación de arte independiente en España", *El Sol*, Madrid, 15-12-1920.
- "En el Hotel Ritz- Exposición organizada por el comité del monumento a Fortuny", *El Sol*, Madrid, 23-12-1920.
- "El arte en la industria", *La Época*, Madrid, 30-12-1920.

1921

- "Los vibracionistas o la fuerza convincente y arrolladora de la 'razón'", *Hoy*, Madrid, 27-1-1921.
- "La muerte del Ultraísmo", *Hoy*, Madrid, 31-1-1921.
- "Velada ultraísta", *El Día*, Madrid, 1-2-1921.
- "Los ultraístas en Parisiana", *El País*, Madrid, 2-2-1921.
- "El arte original de Barradas", *Hoy*, Madrid, 10-2-1921
- "Ultraísmo", *Hoy*, Madrid, 22-2-1921.
- "Banquete en Honor de Vázquez Díaz y Eva Aggerholm", *ABC*, Madrid, 18-5-1921.
- "Arte y artistas", *La Esfera*, Madrid, 21-5-1921.
- "El retrato de Rubén por Vázquez Díaz, será un monumento público", *La Voz*, Madrid, 21-10-1921.

1922

- "Kaleidoscopio", *Ultra*, Madrid, 1-2-1922.
- "Exposiciones", *Horizonte*, Madrid, 15-12-1922.

1924

- “El posadero de Olalla”, *Ronsel*, Lugo, 2-7-1924.

1925

- “Conferencia de Juan de la Encina en el Salón de Artistas Ibéricos”, *La Época*, Madrid, 9-6-1925

1933

- “Notices”, *L'Art Vivant*, París, julio de 1933.

XV.2. FUENTES SECUNDARIAS

XV.2.1. LIBROS DE CONTENIDO GENERAL

José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo 5/ III, *De la gran guerra a la guerra civil española*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Sociología del noventa y ocho, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

Rafael Alberti, *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1948)*, Buenos Aires, Losada, 1948.

Prosas encontradas, 1924-1942, Madrid, Ayuso, 1970.

La arboleda perdida, Barcelona, Seix Barral, 1975.

José Álvarez de Estrada, *Recuerdos de otros tiempos 1900-1936*, Madrid, Prensa Española, 1962.

Luis Araquistáin, *El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, Losada, 1962.

Manuel Azaña, *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Giner, 1990.

Norbert Bilbeny, *Entre Renaixença i Noucentisme*, Barcelona, Eds. de la Magrana, 1984.

Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme, Barcelona, Eds. de la Magrana, 1988.

Federico Bravo Morata, *De la Semana Trágica al Golpe de Estado*, Madrid, Fenicia, 1973.

G. Brown, *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Vol. 6/1, Barcelona, Ariel, 1974.

Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato (I-II-III)*, Madrid, Alianza, 1995.

Raymond Carr, *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1936*, Barcelona, Ariel, 1995.

Jules Chaix-Ruy, *Síntesis del pensamiento de Nietzsche*, Barcelona, Nova Terra, 1974.

René de Costa, *Huidobro: Los oficios de un poeta*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984.

M. Desvois, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, s. XXI, 1977.

Juan Manuel Díaz de Guereño, *Juan Larrea: Cartas a Gerardo Diego (1916-1918)*, San Sebastián, Cuadernos Universitarios. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, 1985.

Guillermo Díaz Plaja, *España, los años decisivos: 1917*, Barcelona, Plaza & Janés, 1970.

Estructura y sentido del noventismo español, Madrid, Alianza, 1975.

Vanguardismo y protesta, Barcelona, Frontera, 1975.

Modernismo frente a Noventa y ocho, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995.

España fin de siglo 1898, Barcelona, La Caixa, 1998.

Antonio Fernández, *Historia Universal (Edad Contemporánea)*, Vol. IV, Barcelona, Vicens Universidad, 1988.

Javier Figuero, *La España de la rabia y de la idea*, Barcelona, Plaza y Janés, 1997.

Francisco Fuentes, *Rafael Cansinos-Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*, Madrid, Fundación Juan March, 1979.

Victor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

Juan Pablo Fusi y Antonio Niño (eds.), *Visperas del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

Joan Fuster Ortells, *Contra el noucentisme*, Barcelona, Crítica, 1995.

Victoriano García Martí, *El Ateneo de Madrid (1835-1931)*, Madrid, Dossat, 1948.

Ramón Gómez de la Serna, *Pombo*, Barcelona, Juventud, 1960.

Retratos completos, Madrid, Aguilar, 1961.

Cosas de Pombo, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1967.

Automoribundia (1888-1948), Madrid, Guadarrama, 1974.

César González Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas, 1979.

- Germán Gullón, *Poesía de vanguardia española*, Madrid, Taurus, 1981.
- Alain Guy, *Historia de la filosofía española*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Luis Jiménez Moreno, *El pensamiento de Nietzsche*, Madrid, Cincel, 1986.
- Hugo Kehrer, *Alemania en España*, Madrid, Aguilar, 1966.
- José Antonio Lacomba Abellán, *La crisis española*, Málaga, Ciencia Nueva, 1970.
- Pedro Lain Entralgo, *La Generación del noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- Abelardo Linares, *Fortuna y fracaso de Rafael Cansinos Assens*, Renacimiento, Sevilla, 1978.
- Antonio López de Zuazo Algar, *Catálogo de Periodistas españoles del s. XX*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.
- José Carlos Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Catédra, 1981.
- Jordi Malé Peguerdes, *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, Barcelona, Eds. de la Magrana, 1995.
- Albert Manent, *Josep Carner i el Noucentisme*, Barcelona, Eds. 62, 1988.
- José María Marco, *La libertad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Miguel Martínez Cuadrado, *La burguesía conservadora*, Madrid, Alianza, 1986.
- Joaquim Molas, *La literatura catalana d'avanguardia (1916-1938)*, Barcelona, Selecció, 1983.
- Antonio F. Molina, *La Generación del 98*, Barcelona, Labor, 1968.
- José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Vinyet Panyella, *Cronologia del noucentisme*, Barcelona, Publicacions de la Abadia de Montserrat, 1996.

Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, Madrid, Cruz y Raya, 1935.

Tertulias y grupos literarios, Madrid, Cultura Hispánica, 1975.

Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 7 1. Época contemporánea 1914-1936*, Barcelona, Crítica, 1984.

Martín Riques y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, Vol. 8, Barcelona, Planeta, 1994.

Luis Ruiz Contreras, *Día tras día. Correspondencia particular (1908-1922)*, Madrid, Aguilar, 1950.

Arturo Schwarz, *Dada (1916-1966)*, Milán, Galería Schwarz, 1966.

Almanacco Dada, Milán, Feltrineli, 1976.

Carlos Seco Serrano, *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*, Barcelona, Ariel, 1969.

María Cruz Seoane y María Dolores Sáiz, *Historia del periodismo, 3. El s. XX*, Madrid, Alianza, 1996.

Marcelino Tobajas, *El periodismo español. Notas para su historia*, Madrid, Forja, 1984.

Manuel Tuñón de Lara, *La España del siglo XX*, París, Librería Española, 1966.

Medio siglo de cultura española (1885-1936), Madrid, Tecnos, 1973.

Javier Tusell Gómez, *La España del s. XX*, Barcelona, Dopesa, 1975.

Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterraneisme i clasicisme*, Barcelona, Quaderns, 1994.

Mercè Vidal, *Teoria i crítica en le Noucentisme: J. Folch i Torres*, Barcelona, Publicacions, 1991.

Gloria Videla, *El Ultraísmo (Estudios sobre movimientos de vanguardia en España)*, Madrid, Gredos, 1963.

VV. AA., *Historia de España, Alfonso XIII y la segunda República (1898-1936)*, Tomo 12, Madrid, Gredos, 1991.

Historia de España. Alfonso XIII y la Segunda República (1902-1939), Barcelona, Planeta, 1991.

Historia de España. La Edad de Plata de la cultura española (1898-1936), Madrid, Espasa Calpe, 1994.

El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrasa, L'Abadia de Montserrat, 1987.

El s. XX. Los primeros treinta años, Madrid, Edaf, 1981.

Els anys vint en els països catalanes (Noucentisme/Avantguarda), Barcelona, Abadia de Montserrat, 1997.

Jorge Luis Borges; *Norah: con quindici litografie di Norah Borges*, Milán, Edizione Il Polifilo, 1977.

Valeriano Bozal, *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo, 1972.

La construcción de la vanguardia, 1850-1939, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1978.

Diego Rivera, Madrid, Historia 16, 1987.

Sátira y tragedia: las imágenes de Castela, La Coruña, Do Castro, 1987.

Pintura y escultura española del s.XX (1900-1939), Vol. XXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

José Carlos Brasas Egidio, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. s. f.

Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura. Valladolid, Institución Cultural de Simancas, 1980.

Jaime Brihuega Sierra, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cátedra, 1981.

Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936, Madrid, Istmo, 1981.

La Vanguardia y la República, Madrid, Cátedra, 1982.

La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936), Tesis editada por la Univ. Complutense, Madrid, 1982.

Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Bárbara Bustamante, *Escultura Argentina s. XX*, Buenos Aires, Albear, 1991.

Pierre Cehanne, *L'Art du XX siècle*, Paris, Aumont Semaux, 1982.

Aurelio Arteta en el Banco de Bilbao, Bilbao, 1979.

Patricia Artundo, *Norah Borges xilografías (1918-1921)*, Buenos Aires, 1989.

Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930, Buenos Aires, 1994.

Richard Axson, *Parade, Cubism as Theatre*, The University of Michigan, Vol. II, Ed. Ann Arbor, 1975.

José María Azcárate, *Panorama del arte español del s. XX*, Madrid, UNED, 1978.

Luis Bagaría (1882-1940), Madrid, Ministerio de Cultura, mayo-junio 1983.

Barradas-Torres García, Madrid, Gal. Guillermo de Osma, 1992.

Barradas. Exposición antológica 1890-1929, Barcelona, Zaragoza, Madrid, 1992-1993.

Barradas, Figari, Torres-García. Dibujos y acuarelas, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1995.

José María Barrera, *El ultraísmo de Sevilla (Historia y Textos)*, Sevilla, Alfar, 1987.

Obra poética de vanguardia, Diputación de Huelva, 1995.

Charles Baudelaire, *Lo Cómico y la Caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.

Henri Béhar y Michel Carassou, *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996.

Rafael Benet, *Sunyer*, Barcelona, Polígrafa, 1975.

Ángel de Benito, *Vázquez Díaz*, Madrid, Correo del Arte, 1991.

Luis Berdejo (1902-1980). Exposición antológica, Zaragoza, mayo-julio 1994.

José Luis Bernal, *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988.

Cor Blok, *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*, Madrid, Cátedra, 1982.

Juan Manuel Bonet, *Barradas/ Torres García*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1992.

Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936), Madrid, Alianza, 1995.

Bores en las colecciones del Estado, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

Jorge Luis Borges, *Norah: con quindici litografie di Norah Borges*, Milán, Edizione Il Polifilo, 1977.

Valeriano Bozal, *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo, 1972.

La construcción de la vanguardia, 1850-1939, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1978.

Diego Rivera, Madrid, Historia 16, 1987.

Sátira y tragedia: las imágenes de Castelao, La Coruña, Do Castro, 1987.

Pintura y escultura española del s.XX (1900-1939), Vol. XXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

José Carlos Brasas Egido, *Apperley. El pintor inglés de Granada*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. s. f.

Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura. Valladolid, Institución Cultural de Simancas, 1980.

Jaime Brihuega Sierra, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cátedra, 1981.

Las Vanguardias artísticas en España. 1909-1936, Madrid, Istmo, 1981.

La Vanguardia y la República, Madrid, Cátedra, 1982.

La vanguardia artística española a través de la crítica (1912-1936), Tesis editada por la Univ. Complutense, Madrid, 1982.

Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Bárbara Bustamante, *Escultura Argentina s. XX*, Buenos Aires, Albear, 1991.

Pierre Cabanne, *L'Art du XX siècle*, París, Aimery Somogy, 1982.

Liliane Caffin, *María Blanchard (1882-1932)*, London, Tomo I y II, 1994.

Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.

Pintura simbolista en España (1890-1930), Madrid, Mapfre Vida, febrero- abril de 1996.

Manuel Campoy, *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973

María Blanchard, Madrid, Gavar, 1981.

Francisco Carantoña. *Nicanor Piñole: vida, obra y entorno del pintor*, Gijón, Langa, 1964.

Eugenio Carmona. *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias en España (1909-1936)*, Málaga, Ediciones 2A, 1985.

Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918, Madrid, Palacio de Velázquez; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1993-1994, Ministerio de Cultura, 1993.

Raúl Chávarri, *Maestros de la pintura vasca*, Madrid, Ibérico Europea, 1973.

Juan Eduardo Cirlot, *Arte del s. XX*, Barcelona, Labor, 1972.

El Color: Pequeños tamaños del arte español del s.XX, Madrid, Galería Leandro Navarro, 1993.

Victoria Combalía, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos (1918-1929)*, Barcelona, Destino, 1990.

Douglas Cooper, *Picasso Theatre*, N.Y., Harry N.Abrams, 1968.

José Corredor Matheos. *Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Pancho Cossio y las vanguardias, Banco de Bilbao, diciembre de 1986- enero de 1987.

Pierre Daix, *Diario del cubismo*, Barcelona, Destino, 1982.

L'ordre et l'aventure, Paris, Arthaud, 1984.

Salvador Dalí. Retrospective 1920-1980, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979-1980.

Dalí joven (1918-1930), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994-1995.

Abraham A. Davidson, *Early American Modernist Painting 1910-1935*, New York, Icon, 1981.

Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Sonia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abril-mayo 1972.

Derain (1880-1954), Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1995.

Doce Pintores españoles de la 'École de Paris', Ateneo de Madrid, Sala Santa Catalina, mayo-junio de 1974.

Bernard Dorival, *Sa vie son oeuvre. 1885-1979*, París, Jacques Damase, 1980.

Hajo Düchting, *Robert y Sonia Delaunay. El Triunfo del color*, Colonia, Taschen, 1993.

Jacques Dupin, *Miró*, París, Flammarion, 1993.

John Elderfield, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1993.

Feliu Elias "Apa", Barcelona, Museu d'Art Modern, 1986.

Juan de la Encina, *La pintura española*, México, F.C.E., 1951.

Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*, Phoenix Art Museum, 1984.

Zsuzsa D. Fehér, Gábor O. Pogány, *La peinture hongroise au XX siècle*, Budapest, Kossuth, 1971.

Justino Fernández, *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1968.

Arte moderno y contemporáneo de México. El Arte del s.XX, Tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Luis A. Fernández, *José Gutiérrez Solana*, Madrid, 1985.

Roberto Fernández Balbuena, Madrid, Tabacalera, 1991.

Ángel Ferrant, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

Ángel Ferrant, Barcelona, Fundació Miró, 1989.

Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais - Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna- avec Robert et Sonia Delaunay*, París, 1972.

- Jean Louis Ferrier, *El arte del s. XX (1900-49)*, Madrid, Salvat, Vol. 1, 1989.
- Francesc Fontbona, *Joaquim Torres García. Escritos sobre arte*, Barcelona, Eds.62, 1980.
- Francesc Fontbona y Francesc Miralles, *Anglada Camarasa*, Barcelona, Polígrafa, 1981.
- Pierre Francastel, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.
- José Francés, *Los dibujantes e ilustradores españoles contemporáneos*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1945.
- José Frau*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.
- Antonio Fuste, *Impresionismo español*, Madrid, Gráficas Valera, 1970.
- Futurismo 1909-1916*, Barcelona, Museu Picasso, 8 mayo a 21 julio 1996.
- Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, MEAC, 1986.
- Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1988; *El surrealismo en España*, Madrid, MNCARS, 1994.
- Francisco García Pavón y M^a Dolores Rebés, *España y sus humoristas 1885-1936*, Madrid, Taurus, 1966.
- Pilar García Sedas, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat, 1994.
- Francisco Garfias, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea, 1972.
- José María Garrut, *Dos siglos de pintura catalana (XIX -XX)*, Madrid, Ibérico Europea, 1974.
- Antonio Gascó Sidro. *Adsuara, el hombre y el artista*, Castellón, Caja de Ahorros, 1977.
- Juan Antonio Gaya Nuño, *El impresionismo en España*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.
- Francisco Gutiérrez Cossío: vida y obra*, Madrid, Ibérico Europea, 1973.
- J. Solana*, Madrid, Ibérico Europea, 1973.
- Historia de la crítica del arte en España*, Madrid, Ibérico Europea, 1975.
- Ismael González de la Serna*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1989.

- Ismael González de la Serna*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1990.
- Juan Gris (1887-1927)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- Mercedes Guillén, *Artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.
- Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones nacionales de pintura en España en el s. XIX*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fund. Cult. Mapfre Vida, 1992.
- Angel de la Hoz y Benito Madariaga, *Pancho Cossio. El artista y su obra*, Ayuntamiento de Santander, 1990.
- Joseph Ianthemann y Cristian Parisot, *Modigliani suivi de précisions et documents inédits*, Roma, Shakespeare, 1978.
- Imagen sucesiva de Rafael Alberti*, Fundación Rafael Alberti, Cádiz, 1989.
- Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 1993.
- Jalisco. Genio y maestría*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México, 1995.
- Enric Jordi, *El Noucentisme catalán*, Barcelona, Aymá, 1980.
- D'Ors*, Barcelona, Gent Nostra, 1985.
- Torres García*, Barcelona, Polígrafa, 1987.
- María Dolores Jiménez Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.
- Philippe Jullian, *Montmartre*, Bruselas, Phaidon Press, 1977.
- Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Akal, 1987.
- Paintings by Celso Lagar*, Londres, Crane Kalman Gallery, june-july 1959.
- Celso Lagar, Exposition Retrospective* Galerie de Paris, Paris, 14 de novembre au 2 décembre 1961.
- Celso Lagar. Jean Marchand*, Londres, Crane Kalman Gallery, 26 may - 20 june 1964.
- Celso Lagar*, Londres, Crane Kalman Gallery, june-july 1965.
- Celso Lagar*, Crane Kalman Gallery, june-july 1997.

Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

Manuel Llano Gorostiza, *Pintura Vasca*, Bilbao, Grijelmo, 1966.

50 años de pintura vasca (1885-1935), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

J. M. López Vázquez, *Del 98 a la II República*, Tomo XV, Ed.Hércules, La Coruña, 1993.

Edward Lucie Smith, *Arte Latinoamericano del s. XX*, Barcelona, Destino, 1944.

Victorio Macho. *Memorias*, Madrid, García del Toro, 1972.

Fernando de Marta Sebastián, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores. 1910-1993. 8 Décadas de Arte en España*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1993.

Antonio Martín, *Historia del comic español: 1875-1936*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

A. Martínez Cerezo, *La pintura montañesa*, Madrid, Ibérico Europea, 1975.

Ricard Mas, *Dossier Marinetti*, Publicacions Universitat de Barcelona, 1994.

Joan Merli, *33 Pintors Catalans*, Barcelona, Ramargraf, 1976.

Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid, Alianza, 1984.

Pilar de Miguel Egea, *Del realismo al impresionismo*, Madrid, Historia 16, 1989.

Denis Milhau, *Picasso et le Théâtre*, Toulouse, Musée des Augustins, 1965.

Joaquim Mir al Camp de Tarragona. 1906-1904, Barcelona, Caixa, 1991.

Joan Miró, *Cartes a J.F. Ràfols (1917-1958)*, Barcelona, Mediterranea, 1993 (Edición a cargo de Amadeu Soberanas y Francesc Fontbona).

Jeanne Modigliani, *Modigliani*, París, Adan Biro, 1990.

Modigliani desconocido. Dibujos de la antigua colección de Paul Alexandre, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1995.

Danielle Molinari, *Robert - Sonia Delaunay. Le Centenaire*, Paris, Musée d'Art Moderne, 14 mayo- 8 sept, 1985.

Robert et Sonia Delaunay, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1987.

Agnieszka Morawinska, The National Museum in Warsaw. The Gallery of Polish Painting, 1994.

Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.

Antonio de Gueza (1889-1956), Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1991.

El Noucentisme. Un projecte de Modernitat, Barcelona, Generalitat de Catalunya, dic.1994-mar. 1995.

Joan Oliver Fuster Maneu, *100 anys, 100 pintors (1892-1993)*, Llotja, Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear, 1993.

Orígenes de la vanguardia española (1920-1936), Madrid, Galería Multitud, 1974.

José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pról. de Valeriano Bozal, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Manuel Ángeles Ortiz, Madrid, MNCARS, abril-junio 1996.

Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942), Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1991.

Francisco Pablos, *Pintores gallegos del novecientos*, La Coruña, Atlántico, 1981.

Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936), Bancaja, 1994.

Bernardino de Pantorba (seud. José López Jiménez), *Historia y crítica de las Exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948.

Santiago Pelegrín 1925-1939: Los límites de una utopía, Zaragoza, 1995.

Aldo Pellegrini, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1981.

Carmen Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.

Raquel Pereda, *Barradas*, Montevideo, Galería Latina, 1989.

Barradas, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992.

Javier Pérez Rojas, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

Javier Pérez Segura, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, tesis doct. inédita, Universidad Complutense, Madrid, 1997.

Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936, Madrid, MNCARS, 1991.

Los Pichot. Una dinastía de artistas, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1992.

Pintores españoles de la Escuela de París, Vigo, Centro Cultural Caixa Vigo, 1992.

Pintores españoles del s.XX en París, Madrid, Galería Díaz y Arnau, dic. 1989- febr. 1990.

Pintors Americans D'ahir, Llonja, Conselleria de Cultura, Educació i Esports Govern Balear, 1992.

Cecilio Pla, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1994.

Josep Pla, *Santiago Rusiñol y su época*, Barcelona, Destino, 1989.

Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.

Precursores del Arte Contemporáneo, Barcelona, Manuel Barbié Galería, 1975.

Joaquín de la Puente, *Vázquez Díaz*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1990.

Les Réalismes 1919-1939, París, Musée National d'Art Moderne, 1981.

Carlos Reyero Hermosilla, *Imagen histórica de España (1859-1900)*, Madrid, Espasa, 1987.

Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte, Madrid, Fundación Juan March, 1988.

La pintura de historia en España, Madrid, Cátedra, 1989.

Carlos Reyero y Mireia Freixa, *Pintura y escultura en España (1800-1910)*, Madrid, Cátedra, 1995.

Manuel Reyero, *Catálogo Diego de Rivera*, México. Fundación Cultural Televisa A.C., 1983.

Enric Cristófol Ricart, *Memòries*, Barcelona, Parsifal, 1995.

Hans Richter, *Dada. Art and Anti-Art*, London, Thames and Hudson, 1965.

Antonina Rodrigo, María Teresa Gutiérrez Comas y Juan Gutiérrez Gili, *Rafael*

Cesáreo Rodríguez-Aguilera, *Ismael de la Serna*, Barcelona, Polígrafa, 1977.

Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Artistas españoles contemporáneos*, Bilbao, Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

Los maestros del impresionismo español, Madrid, Ibérico Europea, 1978.

Jorge Romero Brest, *Curatella Manes*, Buenos Aires, 1967.

Julio Romero de Torres (1874-1930), Madrid, Fund. Cult. Mapfre Vida, 1993.

Pascal Rousseau, *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Universitat de Barcelona, 1995.

Germán Rubiano, *La escultura en América Latina (s.XX)*, Universidad Nacional de Colombia, 1986.

Santiago Rusiñol. *Obra pictórica y literaria (1861-1931)*, Fundación Caixa Galicia, 1996.

Julio María Sanguinetti, *Barradas/Torres García*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995.

María Laura San Martín, *Breve Historia de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Claridad, 1993.

Rafael Santos Torroella, *Revisiones y Testimonios. Dietario Artístico*, Barcelona, Taber, 1969.

Dalí residente, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992.

Dalí, época de Madrid, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1994.

Claude Schaeffer, *Joaquín Torres García*, Buenos Aires, Poseidón, 1945.

Luis Mario Schneider, *El estridentismo, México 1921-1927*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Pere A. Serra, *Miró y Mallorca*, Barcelona, Polígrafa, 1984.

Angelina Serrano de la Cruz Peinado. *Las artes plásticas en Castilla-La Mancha de la Restauración a la II República (1875-1936)*, tesis doct. inédita Univ. Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1995.

Maurice Sérullaz, *El cubismo*, Barcelona, Oikos-tau, 1976.

Un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas (1880-1980), Valencia, IVAM, 1994.

Solana, Fund. Mapfre, Madrid, 1992.

José G. Solana (1886-1947), Fundació La Caixa, Barcelona, 1997-1998.

Joaquín Sorrolla (1863-1923), Madrid, Fundación Mafre Vida, 1996.

Julián de Tella, Bilbao, Museo de Bilbao, 1980.

Guillermo de Torre, *Guillaume Apollinaire. Estudio preliminar y páginas escogidas*, Buenos Aires, 1946.

Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos, Barcelona, Edhasa, 1963.

Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1965.

Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura, Madrid, Guadarrama, 1968.

Joaquín Torres García (1874-1949), Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973.

Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, Barcelona, Paidós, 1990.

Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca. Oteiza / Chillida*, Madrid, s. XXI, 1996.

El ULTRAÍSMO y las artes plásticas, Valencia, IVAM Centre Julio González, 27 junio - 8 septiembre 1996.

Daniel Vázquez Díaz, *Mis artículos en ABC*, Madrid, Ibérico Europea, 1974.

Vázquez Díaz, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo- junio 1982, Madrid.

Vázquez Díaz (1882-1969), Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, febrero-marzo 1990, Granada.

Vázquez Díaz y el Bidasoa, Fundación Kutxa, San Sebastián, 1997.

Mercè Vidal, *1912 L'Exposició d'art cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996.

Jaume Vidal i Oliveras, *Josep Dalmau i Rafel: pintor, restaurador i promotor d'art*.
Barcelona, Tesis doctoral inédita, 1993.

VV.AA., *150 años de arte argentino*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura,
1961.

*175 Lat Nauczania.. Malarstwa, Rzezby y Grafiki w Krakowskiej
Akademii Sztuk Pięknych (175 Years of tuition in painting, sculpture and
graphic art at the Cracow Academy of fine arts)*, 1900- 1993.

Academia de las Artes de la URSS. El arte de los países socialistas,
Madrid, Cátedra, 1982.

Arte en el País Vasco, Madrid, Cátedra, 1987.

Arte Europeo y Norteamericano del s.XIX. Summa Artis. Vol. XXXIV,
Madrid, Espasa Calpe, 1990.

*Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad
1882-1966*, Donostia, Galería Altxerri, 1995.

Historia de l'art català, Barcelona, Eds. 62, 1983.

José Moreno Villa en el contexto del 27, Barcelona, Congreso de
Literatura Contemporánea, 1989.

Paris and the American Avant-Garde, 1900-1925, University of Detroit,
1980.

La pintura argentina, Buenos Aires, América Latina, 1975,

La Pintura española moderna y contemporánea, Tomo II, Madrid,
Castilla, 1964.

Ramón en cuatro entregas, Tomos I-II-III-IV, Madrid, Museo Municipal,
1980.

Las Vanguardias en Cataluña, (1906-1939), Protagonistas, Tendencias,
Acontecimientos, Barcelona, Fundació La Caixa, 1992.

Diego Rivera, Ministerio de Cultura, Dir. General de Bellas Artes,
Madrid, 1987.

La fabulosa vida de Diego Rivera, México, Diana, 1986.

Diego de Rivera. Catálogo general de obra de caballete, México, INBA,
1989.

Jeanine Warnod, *Les artistes de Montparnasse*, París, Mayer-Van Wilder, 1988.

Alfred Werner, *Modigliani*, París, Cercel D'Art, 1968.

Gérard Xuriguera, *Pintores españoles de la escuela de París*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

Francisco Javier Zubiaur Carreña, *La escuela del Bidasoa. Una actitud ante la Naturaleza*, Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1986.

XV.2.3. ARTÍCULOS EN PUBLACIONES PERIÓDICAS

Anónimo, "La peinture au Cirque", *Beaux-Arts*, París, 24-12-1943.

"Un exemple", *Beaux-Arts*, París, 24-12-1943.

"Éxito de una subasta de cuadros de Celso Lagar", *Goya*, Madrid, 30-5-1962.

"Lagar", *Guadalimar*, Madrid, 10-11-1976.

Enrique Azcoaga, "El arte en Madrid entre 1900 y 1936", *Artes Plásticas*, Barcelona, mar. 1976.

José María Barrera, "El Ultraísmo de Sevilla", *Alfar*, Sevilla, 1987.

"Ultra, centro de las primeras vanguardias", facsímil, *Ultra*, Madrid, Visor, 1993.

"Un maestro vanguardista: Cansinos versus Juan Las", *El Siglo que viene*, Sevilla, diciembre de de 1994.

Antonio Bonet Correa, " 'RONSEL' y el ARTE de VANGUARDIA", facsímil, *Ronsel*, Lugo, Sotelo Blanco, 1982.

"El arte de la Edad de Plata en España (1880-1936)", *Revista Comercial de la Pintura*, Bilbao, octubre de 1984.

Valeriano Bozal, "El escultor Alberto Sánchez", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, IX-1965.

"El cubismo bien temperado", *La balsa de la Medusa*, Madrid, núm. 34, 1995, pp. 57-76.

Jaime Brihuega, "La harina mágica del toledano Alberto", *ALMUD*, Ciudad Real, núm. 3, 1980, pp. 5-42.

"Il futurismo in Spagna", *Trent' Anni di Avanguardia Spagnola*, Milán, Universitarie Jaca, 1987.

Francisco Calvo Serraller, "Rafael Barradas y la vanguardia española", *El Pais*, Madrid, 4-5-1992.

"El Salón", *Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Volumen I, Visor, 1996.

José Camón Aznar, "Juan Gris y sus etapas", *Goya*, Madrid, nov.-dic. 1954, pp. 158-163.

Narcís Comadira, "El Noucentisme a Girona: Rafael Masó", *El Noucentisme*, Barcelona, L'Abadía de Montserrat, 1987.

Victor García de la Concha, "Revista de literatura y arte", *Ronsel*, edic. facsímil, Lugo, Sotelo Blanco, 1982.

Juan Antonio Gaya Nuño, "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura", *Dau al Set*, Barcelona, diciembre de 1950.

Ricardo Gullón, "Balance del Ultraismo", *Peña Labra*, Santander, núm. 18, 1979.

Pierre Imbourg, "Celso Lagar", *Beaux-Arts*, Paris, 2-6-1944.

J.F., "L'art à l'étoile", *Beaux-Arts*, Paris, 12-11-1943.

Jean- Valéry Helot, "Rouen: Galerie Prigent", *Beaux-Arts*, Paris, 19-5-1944.

M. A.M., "L'École espagnole de Paris", *Beaux-Arts*, Paris, 24-12-1943.

Marianne W. Martin, "The Ballet Parade, A Dialogue between Cubism and Futurism", in *Art Quarterly*, 1978.

Francesc Miralles, "L'epoca de les Avantguardes, 1917-1970", *Història de l'art català*, Vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983.

José María Moreno Galván, "Los orígenes de la vanguardia española, 1920-1936", *Triunfo*, Madrid, 21-XII-1974.

Martí Peran, "Noucentisme i Cézanne. Història d'un dissortat misteri", *D'Art*, Barcelona, núm. 17/18, 1992.

- Emilio Quintana y Eva Palko, "Huidobro, Borges y Peiper y las primeras traducciones ultraístas al polaco (1922)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms. 541-542.
- Xavier Sáenz de Gorbea, "La identidad de un pueblo", *Lápiz*, Madrid, abril de 1983.
- Rafael Santos Torroella, "Celso Lagar en Barcelona", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 4-7-1962.
- José Antonio Sarmiento, "Ultra tenía razón", facsímil, *Ultra*, Madrid, Visor, 1993.
- Andrés Soria Olmedo, "Rafael Cansinos, precursor y crítico del vanguardismo", *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.
- Guillermo de Torre, "Génesis del ultraísmo", *Historia y crítica de la literatura española*, dir. Francisco Rico, t. VII, Época contemporánea 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 234-238.
- J. Vallcorba, "Professió de fe prolimar: vive la France!", *L'Avenç*, Barcelona, septiembre de 1979.
- Daniel Vázquez Díaz, "Gómez Carrillo", *ABC*, Madrid, 13-VI-1958.
- VV.AA. "Alberto Sánchez", *Boletín de Información Municipal*, Toledo, nov.-dic. 1986. *Alberto*, Toledo, Ministerio de Cultura, 1980.
- "Los Frutos de la Vanguardia Histórica", *Voces de Vanguardia*, Universidade, La Coruña, 1995.
- "Homenaje a Victorio Macho", *Toletum*, Toledo, 2ª época, núm. 19, 1984-1985.
- Guy Weelen, "Los Delaunay en España y Portugal", en *Goya*, Madrid, núm 48, mayo-junio, 1962.
- Diana Beatriz Wechsler, "Algunas consideraciones acerca de la vanguardia en el campo artístico de Buenos Aires, en la década -1930", *Estudios e Investigaciones Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payro*, núm.2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1989.

XVI.2.4. ARTÍCULOS EN CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES.

Luis Alonso Fernández, "José Solana. Estudio y catalogación de su obra", *José Solana, Exposición-homenaje*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1985, pp. 81-84.

Javier de Bengoechea, "El paisajismo en Vázquez Díaz", *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982.

Juan Manuel Bonet, "Los Delaunay y sus amigos españoles", *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, abril-mayo, 1982.

"Francisco Bores, el silencioso", *Bores en las colecciones del Estado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 9-25.

"En el Madrid vanguardista", *Dalí joven 1918-1930*, Madrid, MNCARS, 1994-1995, pp. 111-126.

"Boedecker del ultraísmo", *El Ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1996, pp. 9-58.

"Las revistas madrileñas, del modernismo a la modernidad", *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid MNCARS y Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1996-mar. 1997, pp. 41-52.

Valeriano Bozal, "El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París", *La Sociedad Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ambit Servicios Editoriales, 1995.

Jaime Brihuega, "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992.

"La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS y Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1995-1996, pp. 17-31.

"Alberto", *Alberto Sánchez. 1895-1962. Dibujos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997, pp. 11-56.

Francisco Calvo Serraller, "Pancho Cossío y las vanguardias", *Pancho Cossío*, Banco de Bilbao, Madrid, 1986, pp. 11-33.

"Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, mayo-julio 1992, pp. 15-77.

Eugenio Carmona, "La irrupción de las primeras vanguardias. 1915-1923", *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p.36-37.

"Rafael Barradas y el 'arte nuevo' en España", Catálogo de la Exposición *Barradas*, Gobierno de Aragón, Generalitat y Comunidad Autónoma de Madrid, 1992.

"Itinerarios del Arte Nuevo 1910-1936", *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1993.

"Naturaleza y cultura. Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)", *Benjamín Palencia y el Arte Nuevo (1919-1936)*, Bancaja, 1994, pp. 41-82.

"El 'arte nuevo' y el 'retorno al orden'. 1918-1926", *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, MNCARS, Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1995-mar. 1996, pp. 49-57.

"TIPOGRAFÍAS DESDOBLADAS. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia, 1918-1930", *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Madrid, MNCARS, Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1996 - mar. 1997, pp. 63-102.

Giorgio Coctenova "Analisi di Parade", *Picasso in Italia*, Verona, Ed. Nove G. Mazzotta, 1990.

Ester Coen, "Marinetti y los futuristas: un desafío a las estrellas", *Futurismo 1909-1916*, Barcelona, Museo Picasso, mayo- julio, 1996.

Narcís Comadira i Joan Tarrús, "Athenea en la consolidación del Noucentisme", *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat*, Generalitat de Catalunya, diciembre-marzo, 1994-1995..

Jacques Damase, *Robert y Sonia Delaunay*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.

Christian Derouet, "Les réalismes en France: rupture ou rature", *Les Réalismes, 1919-1939*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1981, pp. 196-206.

José Luis Díez, "Panorama de la pintura española del s. XIX de Goya a Picasso", *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992-1993.

"Cecilio Pla en las Exposiciones Nacionales", *Cecilio Pla*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1994, pp. 31-50.

- Antonio Elorza, "Luis Bagaría: humor y compromiso político", *Bagaría (1882-1940)*, Madrid, Ministerio de Cultura, mayo-junio 1983, pp. 79-104.
- Félix Fanés, "La primera imagen. Dalí ante la crítica: 1919-1929", *Dalí joven (1918-1922)*, Madrid, MNCARS, oct. 1994- ene. 1995, pp. 101-109.
- Francesc Fontbona, "Feliu Elias, Pintor", *Feliu Elias "Apa"*, Museo d'Art Modern, 28 mayo al 20 julio, Ajuntament de Barcelona, 1986.
- "Cecilio Pla y la modernidad de su tiempo", *Cecilio Pla*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1994, pp. 51-64.
- Julián Gállego, "El París de Vázquez Díaz", *Vázquez Díaz*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Banco de Bilbao, mayo-junio 1982.
- Isabel García García, "Bilbao, puerto planista", *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936)*, Madrid, Guillermo de Osma Galería, 1996, pp. 7-8.
- "El Planisferio pictórico de Celso Lagar", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- María Jesús García Puig, "Café con poesía pictórica", *Barradas*, Madrid, Gal. Jorge Mara, 1992, pp. 19-22.
- Javier González de Durana, "La invención de la pintura vasca", *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, Madrid-Bilbao 1993-1994.
- Mario Gradowczyk, "Barradas, Figari, Torres-García. Dibujos y acuarelas", *Barradas, Figari, Torres-García*. Madrid, Guillermo de Osma Galería, 1995, pp. 5-11.
- Concha Lomba, "Barradas en Aragón", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, marzo-junio 1992.
- José Carlos Mainer, "La invención estética de las periferias 1880-1918", *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, Madrid-Bilbao 1993-1994.
- "Las tertulias de Madrid (1900-1936)", *Santiago Pelegrín 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, 1995, pp. 29-37.

- Ricard Mas Peinado, "Gran Vía, 613. Santiago Segura y las revistas de Arte en Barcelona (1912-1919)", *Arte Moderno y Revistas españolas 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao, marzo 1997.
- Miquel Molins i Nubiola, "La crítica a Joan Sacs", *Feliu Elías "Apa"*, Barcelona, Museo de Arte Moderno, 1986.
- Adelina Moya, "El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación", *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986.
- Pilar Mur, "El papel del arte vasco", en el catálogo *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Bilbao, Museo de Bellas Artes, oct. 1995- ene. 1996, pp. 69-75..
- Andrés Peláez Martín, "Barradas en el Teatro de Arte: Tradición y Vanguardia. 1917-1925", *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992.
- Carmen Pena, "La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España", *Centro y periferia en la modernización de la pintura española 1880-1918*, Ministerio de Cultura, Madrid - Bilbao, 1993 -1994.
- Carlos Pérez, "Biografías-Documentos", *El Ultraísmo y las artes plásticas*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 27 junio- 8 septiembre 1996.
- Javier Pérez Rojas, "De la crisis del sorollismo a un cierto realismo mágico", *1880-1980. Un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas*, Valencia, IVAM, 1994, pp. 47-64.
- Joaquín de la Puente, "La hora contradictoria, extremada y 'clásica' de Aurelio Arteta ", *Arteta en el Banco de Bilbao*, Madrid, 1973, pp. 9-28.
- "Bores desde un intento biográfico y una posdata personal", *Bores. Exposición y Monografía*, Madrid, Galería Biosca, 1982, s.p.
- Antonina Rodrigo, "El pescador de maravillas submarinas", *Rafael Barradas y Juan Gutiérrez Gili*, Madrid, Residencia de Estudiantes, abril de 1996, pp. 11-24.
- Rafael Santos Torroella, "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos", *Federico García Lorca. Dibujos*, Madrid, MEAC, 1986.
- "El clownismo con Dalí y García Lorca al fondo", *Barradas*, Madrid, Galería Jorge Mara, mayo de 1992.

“Autorretrato de Barradas. Los dibujos de Barradas en *L'Esquella de la Torratxa*”, en *Barradas*, Sala de la Comunidad de Madrid, Marzo-Junio 1992.

Miguel Zugaza Miranda, “El Kurding Club: Un episodio olvidado del Bilbao finisecular”, *Los cuadros del Kurding Club. En el Centenario de la Sociedad Filarmónica*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

XVI. RELACIÓN DE LAS EXPOSICIONES CELEBRADAS EN MADRID

(1915-1922)

En este apéndice hemos reunido aquellas exposiciones que más interés causaron en el ambiente artístico madrileño. Las exposiciones individuales van detalladas por el nombre del artista, el lugar y el mes que se realizó mientras que las colectivas, en el caso de no disponer del nombre exacto del catálogo, las hemos denominado según el nombre que recibieron de la prensa.

1915

ENRIQUE OCHOA, Salón de Turismo Hispanoamericano, enero.

SEGISMUNDO NAGY, Salón del Palace Hotel, febrero.

LLANACES, en su estudio de la calle Lista, marzo.

GABRIEL OCHOA, Salón Vilches, marzo.

PÍNTORES ÍNTEGROS (Diego Rivera, María Blanchard, Luis Bagaría y Agustín Choco), Salón de Arte Moderno, marzo.

TOMÁS Y AURORA GUTIÉRREZ LARRAYA, Salón de Arte Moderno, marzo.

TOMÁS CAMPUZANO, Salón de Arte Moderno, abril.

K-HITO (Ricardo García), Salón de Arte Moderno, abril.

LÓPEZ RUBIO, Salón de Arte Moderno, abril.

BEINTMANN, BRANDT, KURT LEYDE Y PAUL SOLLMANN, Centro Alemán, abril.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Francisco Domingo, Muñoz Degrain, Alejandro Ferrant, Martínez Cubells, Manuel Benedito, López Mezquita, Anselmo Miguel Nieto, Marceliano Santa María, Cecilio Plá, Jaime Morera y Néstor. Esculturas de Benlliure, Julio Antonio y Eusebio Arnau), en el local del Círculo (Calle del Príncipe, núm, 4), abril.

GUSTAVO DE MAEZTU, Palace Hotel, abril.

MAXIMINO PEÑA, Salón Iturriz, abril.

ENRIQUE VERA, Salón Iturriz, abril.

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, Palacio del Retiro, mayo.

ROMERO CALVET, Ateneo, mayo.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (García Lesmes, Robledano, Gregorio Domingo, Jesús Perdigón, etc.), en el local del Círculo, junio.

C. GARZA RIVERA Y ROBERTO MONTENEGRO, Ateneo, julio.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Ricardo Madrazo, L. H. Gutuzzo, etc.), en el local del Círculo, agosto.

MARÍN RAMOS, Salón Vilches, octubre.

EXPOSICIÓN PENSIONADOS DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (José Cruz Herrera, Aurelio García Lesmes y José Robledano), Salón de Arte Moderno, octubre.

MATILLA, Casa Vilches, noviembre.

TITO, Salón de Arte Moderno, noviembre.

JUAN LLIMONA, JOSÉ LLIMONA Y FÉLIX MESTRES BORREL, Salón Vilches, noviembre.

EXPOSICIÓN PENSIONADOS DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Marín, Coll, Mateu y Emilio Ferrer), Salon de Arte Moderno, diciembre.

EXPOSICIÓN DE HUMORISTAS, Salón de Arte Moderno, diciembre.

BARÓN DE MYRBACH, Salón de Arte Moderno, diciembre.

I.I.KOWALSKI, Hotel Ritz, diciembre.

FERNANDO LAROCHE, Salón Vilches, diciembre.

1916

FRANCISCO JAVIER WINTHUYSEN, Salón Vilches, febrero.

LOYGORRI, Salón Vilches, febrero.

RAFAEL ESTRANY Y MARTÍ GARCÉS, Salón de Arte Moderno, febrero.

CABANAS OTEIZA Y PEDRAZA OSTOS, Salón de Arte Moderno, marzo.

SANTIAGO RUSIÑOL, Salón Vilches, marzo.

GERARDO DE ALVEAR, TOMÁS GUTIÉRREZ LARRAYA, ANGEL ESPINOSA Y

FLAVIO SAN ROMÁN, Sala Arte Moderno, marzo.

GIMENO, Salón Vilches, marzo.

FEDERICO BELTRÁN, Salón Palace Hotel, marzo.

RAMÓN LOPÉZ MORELLO, Salón Lacoste, marzo.

LUIS DE LA ROCHA, Salón Iturrioz, abril.

VENTURA REQUEJO Y MARTÍNEZ FEDUCHI, Salones de La Cerámica Artística, abril.

DANIEL ZULOAGA, en su casa de Plaza de Oriente, abril.

GUSTAVO DE MAEZTU, Salón Tribuna, abril.

JUAN ECHEVARRÍA, Ateneo, mayo.

EXPOSICIÓN DE MINIATURAS DE RETRATOS, organizada por La Sociedad Española de Amigos del Arte, en el Salón de Bibliotecas y Museo, mayo.

MANUEL BUJADOS, ANTEQUERA AZPIRI Y CANTÓ, Salón de Arte Moderno, mayo.

GERMÁN TAIBO GONZÁLEZ, Palace Hotel, mayo.

FRANCISCO GIMENO, Casa Vilches, marzo.

NICOLÁS AQUINO, Salón Artístico, mayo.

IMELDO CORRAL, Casa Galicia, junio.

HERMES ANGLADA CAMARASA, Palacio de Exposiciones del Retiro, junio.

EXPOSICIÓN DE CARICATURAS GERMANÓFILAS (Bagaría, Bartolozzi, Penagos, Cerezo Vallejo, Vivanco, Alcalá del Olmo, López Rubio o Varela de Seijas), Salón Iturriz, octubre.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (López Mezquita, Verdugo Landi, Marceliano Santa María, Simonet, Carlos Vázquez, Eugenio Hermoso, Montesinos, etc.), Palace Hotel, noviembre.

EXPOSICIÓN DEL DOLOR DE ARTISTAS BELGAS (James Ensor, Emile Claus, Fernand Khnopff, Albert Baertsoen, Alfred Delannios, Theo Van Rysselberghe, Victor Glisoul, A. Rasseufosse, L. Frederic, Eugène Laermans, Rideir, Alice Ronnes, los escultores Constantin Meunier, Vincotte, Paul de Vigné, Victor Rousseau, Dillens, Lalaing, Ch. Van Der Stoffeu, J. Orlleurs, Jules Lagae, etc.), Palacio de Exposiciones del Retiro, noviembre.

EXPOSICIÓN DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS VASCOS, Palacio de Exposiciones del Retiro, noviembre .

RAEMAEEKERS, en el Centro Agrario, noviembre.

PAUL SOLLMANN, Ateneo, noviembre.

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, Salón Viches, noviembre.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Daniel Zuloaga, Llorens, Landi, Huidobro, Ramón Zubiaurre, Cecilio Plá, Botey, etc.), Palace Hotel, diciembre.

NELLY HARVEY Y JOSÉ ROBLEDANO, Salón Iturriz, diciembre.

FERNANDO LAROCHE, Salón Vilches, diciembre.

1917

EXPOSICIÓN DE LEGIONARIOS, enero.

III SALÓN DE HUMORISTAS, Galería General de Arte, enero.

MILADA SINDLEROVÁ, Salón Ateneo, enero.

LAUREANO BARRAU, Salón Vilches, enero .

EDUARDO NAVARRO, Salón Ateneo, enero.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Pinazo Martínez, Luis Huidobro, Ramón Zubiaurre, Cecilio Plá, Francisco Llorens, Leandro Oroz, etc.), enero.

EXPOSICIÓN DE PENSIONADOS DE ROMA (Murillo, Argelés, Piquero Cotolí, Bueno, Miago, Roberto Fernández Balbuena, etc.), en los patios del Ministerio de Estado, febrero.

JUAN CRISTÓBAL E ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA, Ateneo, febrero.

ANTONIO JIMÉNEZ Y BOIG ASUAR, Galería General de Arte, febrero.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Domingo Marqués, Maximino Peña, Juan José Gárate, Roberto Domingo, Sáenz de Tejada, Martínez Vargas, etc.), Salón del Palace, febrero.

FERNANDO MIGNONI, Ateneo, febrero.

OLIVET LEGARES Y NOLASCO VALLS, Salón Iturrioz, febrero.

BETTINA JACOMETTI, Casa Socialista del Pueblo, febrero.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (César Fernando Ardavín, Rodolfo Franco y Florensa), Salón del Palace Hotel, marzo.

EXPOSICIÓN DE LOS PENSIONADOS DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Pedro Muguruza Otaño, Baltasar Hernández Briz y Gustavo Fernández Balbuena, Murillo, Argelés, José Bueno, Piqueras Cotali, Mingo, etc.), en el Salón del Palace Hotel, marzo.

CELSO LAGAR, Galería General de Arte, marzo.

EXPOSICIÓN DE ARTE MODERNO (Pradilla, Chicharro, Alejandro Fabrés Ferrant, Santa María, Ortiz Echagüe, Plasencia, Alcalá Galiano, Martín Rico, Jiménez Aranda, Pinazo, Villodas, Meifré, Espina, Julio Gros, García Sampedro, Ismael González de la Serna, Ruiz Guerrero, Agrasot, Saint-Aubin, Carlos de Haes, Gros Bermejo, Pulido, Prieto, Viniegra, Gil Bergara, Labrada, Alvarez Dumont, Domingo Muñoz, Poy Dalmau, Puig Roda, etc, junto a otros cuadros de Antonio Jiménez y Fúster, Benito Tegerino, etc.), Galería General de Arte, marzo.

EXPOSICIÓN DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS ARGENTINOS (José A. Merediz, Alfredo Guttero, José M. Gavazzo Buchardo, Fray Guillermo Butler, Pablo Curatella Manes y Numa Rossolti), Salón del Palace Hotel, abril.

ENRIQUE VERA Y SALES, Salón Iturrioz, abril.

DANIEL ZULOAGA, en su casa de la plaza de Oriente, abril.

XAVIER NOGUÉS, Salón Ateneo, abril .

LUIS HUIDOBRO, Salón Ateneo, abril .

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Álvarez Sotomayor, Manuel Benedito, Moreno Carbonero, Llorens, Domingo Marqués, Martínez Cubells, Cecilio Plá, Zaragoza, Valentín y Ramón Zubiaurre, Martínez Cubells, Hermoso, Bea, Forns, Ernesto Gutiérrez, Hernandez Nájera, Espina, Esteve Botey, Castro Gil, Urquiola, Santa María, Villa Arrufat, Ramírez Montesinos, Piñole y otros, además de la individual que se exponía del artista Pinazo Martínez), Salón del Círculo, abril.

EXPOSICIÓN DE ARTE MODERNO (Pradilla, Chicharro, Ferrant, Santa María, Alcalá Galiano, Martín Rico, Jiménez Aranda, Saint-Aubin, Gros Bermejo, etc.), Galería General de Arte, abril.

FELIPE BELLO PIÑEIRO, Salón del Centro Gallego, mayo.

ENRIQUE OCHOA, Salón de Arte Moderno, mayo.

CARLOS ALBERTO CASTELLANOS, Salón Iturrioz, mayo.

FERNANDO MIGNONI, Ateneo, mayo.

E. BRAÑEZ, Ateneo, mayo.

RICARDO BOLADO, Centro Asturiano de Madrid, mayo.

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, Palacio del Exposiciones del Retiro, junio.

SERRANO HIDALGO, Salón Lacoste, octubre.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Benjamín Palencia, Esteve Botey, Pedraza Ostos, Sanchis Yago, Vicenta Sanz, Varela de Seija, Verdugo Landi, Miguel Argiz, Vázquez Díaz, Eva Aggerholm, Inocencia Soriano, Juan José y Sixto Moret de la Llana, Eugenio Oliva, Parada Eguilaz, Ruiz Morales, Juan Ferrer, Miguel de la Cruz Martín, Luis Bráñez de Hoyos Sotomayor, etc.), Salón del Círculo, octubre.

CARDUNETS, Ateneo, noviembre.

MARTA SPITZER, Salón Lacoste, noviembre.

KURT LEYDE, Ateneo, noviembre.

1918

MUÑOZ MURATO, Ateneo, enero.

ANTONIO GOT, Palace Hotel, enero.

MANUEL ALFONSO Y QUINTANA, Salón Lacoste, enero.

IV SALÓN DE HUMORISTAS, Círculo de Bellas Artes, febrero.

EXPOSICIÓN DE AGUAFUERTES (Goya, Goya, los de Peleguer, Urrabieta, Alenza, Fortuny, Galván, Gálvez y Giraldo, Regoyos, Verger, Esteve Botey, Lhardy, Castro Gil, Espina, Cámara Moreno, Lobo, Milada Sindlerova, Arteta, Larraya, etc.), Salón del Ateneo, febrero.

EXPOSICIÓN DE TAUROMAQUIA, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte, Biblioteca Nacional, febrero.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Alonso Quintana, Bernardine, Bujados, Carlos Castellanos, Domenech, etc.), Salón del Círculo, febrero.

ENRIQUE OCHOA, Salón Mateu, febrero.

EXPOSICIÓN DE LA ASOCIACIÓN DE ALUMNOS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (Félix Alonso, Pascual Ayala, Miguel Bernardini, Cecilio Cámara, José Frau, Manuel Castro Gil, Angel Carrasco, Matilde Calvo, Munuel Gumucio, Bienvenido Lafuente, Fernando Martínez, Marcial Muñiz, Matilde Mercader, Alejandro Pardiñas, M^a Luisa Pérez Herrero, Rafael Pérez Hidalgo, Timoteo Pérez Rubio, Gregorio Prieto, Lucio Roldán, Eugenio Ramos, Joaquín Roca, Fernando Sánchez Argüelles, Federico Salces, Joaquín Valverde, Carlos Sáenz de Tejada y Virgilio Vera; en escultura Rosa Chacel, Ricardo Colét, José Chicharro, Manuel Pascual, Antonio Martínez, Daniel Piñeiro, José Rubín, Jerónimo Salazar, Teodoro Terradillos; y en grabado Cecilio Cámara, Manuel Castro Gil, Antonio Lobo, Marcial Muñiz y José López Llinas), en la clase de pintura de la Calle Alcalá, marzo.

CARLOS ALBERTO CASTELLANOS, ROBERTO MONTENEGRO Y FEDERICO SCHULTHEIS, Salón de Bellos Oficios del Círculo de Bellas Artes, marzo.

FERNANDO GARCÍA ALEGRÍA, Salón Lacoste, marzo.

EXPOSICIÓN DE LA SOCIEDAD ALPINISTA DE PEÑALARA (Huidobro, Espina, Ferrer, Robledano, Milada Sindlerová, Casimiro Sáinz, Antonio Prats, Luis Bea, Martínez Vázquez, Vicente Carrasco, Núñez Losada, Borrell, Bertodano, Sánchez Granados, etc.), en los patios del Ministerio de Estado, marzo.

ALFREDO LOBOS, Salón del Ateneo, marzo.

PASTOR ARGUDÍN Y PEDROSA, Centro Asturiano de Madrid, marzo.

TOMÁS Y AURORA GUTIÉRREZ LARRAYA, Salón del Ateneo, abril.

ENRIQUE MUÑOZ MURATO, AGUSTÍN FERRER Y KOLONIC GOUSSEFF,
Salón Mateu, abril .

MUÑOZ MORILLEJO, Salón del Ateneo, abril.

GUIDO CAPROTTY DA MONZA, Salón del Círculo de Bellas Artes, abril.

JOSÉ BRUDIS BRIADA, Salón Vilches, abril .

EXPOSICIÓN DE ARTISTAS POLACOS (Marjan Paszkiewicz, Josef y Wanda Pankiewicz, Wladyslaw Jahl y Wacław Zawadowski), en los patios del Ministerio de Estado, abril.

DANIEL ZULOAGA, en su casa de la Plaza de Oriente, abril.

GUILLERMO BUTLER, Ateneo, abril.

EXPOSICIÓN DE RETRATOS FEMENINOS (Zurbarán, Carreño, Goya, Pantoja de la Cruz, Alenza, Coello, Madrazo, etc.), organizada por La Sociedad de Amigos del Arte, en el Palacio de Bibliotecas y Museos, mayo.

EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO FRANCÉS, en el Palacio de Exposiciones del Retiro, mayo .

EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL S.XIX, (Pinazo, Martín Rico; Francisco Domingo, Pradilla, Sorolla, Casanova, Menéndez Pidal, Ferrant y Zuloaga), Salón Iturriz, mayo.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Juan José, Francisco Llorens, Daniel Zuloaga, Nicolás Raurich, Juan Luis, Vázquez Díaz, Gutiérrez Larraya, Juan José, Adelardo Cavarsi, Ernesto Gutiérrez, Enrique Ochoa, Milada Sindlerová, Aida Uribe, P. Ysern, etc.), Salón del Círculo, mayo .

C. GARZA RIVERA, Ateneo, mayo.

VICTORIA MALINOWSKA, Salón del Círculo de Bellas Artes, junio.

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ, Lacoste, junio.

MUÑOZ DEGRAIN, Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional, junio.

RICARDO MARÍN, Palacio de Exposiciones del Retiro, junio.

MIGUEL VILADRICH, Ateneo, junio.

CIRILO VARA DE RUEDA, Palace Hotel, junio.

TOMÁS GUTIÉRREZ LARRAYA, Salón Mateu, junio.

SEGISMUNDO NAGY, Teatro Real de Madrid, junio.

OHlsen Y JOSÉ MARÍA PALMA VELASCO, Centro de Funcionarios Civiles de Madrid, junio.

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Manuel Escudero, Juan Río Rosas, Ernesto Ricio, Marín Castellanos, etc.), Salón del Círculo, julio .

C GARZA RIVERA Y ALBERTO CASTELLANOS, Círculo de Bellas Artes, julio .

EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (Enrique Brañez, Benjamín Palencia, Juan José García, Enrique Ochoa, Rafael Sanchis Yago, Milada Sindlerová, Daniel Vázquez Díaz, Ricardo Verdugo Landi, Sixto Moret, etc.), Salones de la Plaza de las Cortes, núm, 4), octubre .

LEONARDO ALENZA, Círculo de Bellas Artes, noviembre.

PILAR MONTANER SUREDA, Círculo de Bellas Artes, noviembre.

GEORGE OWEN WYNNE APPERLEY, Palace Hotel, noviembre.

VICTORIA MALINOWSKA, Círculo de Bellas Artes, noviembre.

ANDRÉS MARTÍNEZ DE LEÓN, Sala González, noviembre.

WYNDHAM TRYON, Ateneo, noviembre.

LUIS DE LA ROCHA, Salón Iturrioz, noviembre.

CELSO LAGAR, Ateneo, noviembre.

ADOLFO TEWES, Ateneo, diciembre.

JOSÉ PLANES Y J. S. ARIZMENDI, Ateneo, diciembre.

SEGURA ZÁRATE, Salón de Arte Moderno, diciembre.

PINAZO MARTÍNEZ, Círculo de Bellas Artes, diciembre.

EXPOSICIÓN DE LOS PAISAJISTAS DEL PAULAR (Francisco Llop, Andrés F. Cuervo, Timoteo Pérez Rubio, Gregorio Prieto, José Frau, Adolfo, Hübner, Octavio Pinto y Cuba y Eugenio Olivera), Sociedad de Amigos del Arte, diciembre.

1919

ERNESTO GUTIÉRREZ, Ateneo, marzo.

RAFAEL BARRADAS, Librería Mateu, marzo .

V SALÓN DE HUMORISTAS, marzo.

JULIO ANTONIO, Teatro Real, abril .

TOMÁS MARTÍN, Círculo de Bellas Artes, abril .

GREGORIO PRIETO Y ERNESTO GUTIÉRREZ, Ateneo, abril.

LUIS HUIDOBRO, Sociedad de Peñalara, abril.

GABRIEL GARCÍA MAROTO, Ateneo, abril.

VICTORIA MALINOWSKA, Iturrioz, abril.

1920

EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍA (González Nieto, Martínez Rubio y Pomareda),
Ateneo, enero.

ENRIQUE VERA, Salón Artístico, enero.

HANS POPPELREUTER, Salón de Arte Moderno, febrero.

GUILLERMO CAMPO HERMOSO, Ateneo, febrero.

MARTÍNEZ ABADES, Salón del Círculo de Bellas Artes, febrero.

ANGEL CAUSILLAS, Salón Artístico, febrero.

RAFAEL BARRADAS, Ateneo, marzo.

VI SALÓN DE HUMORISTAS, marzo.

JOSÉ LLANACES, Patios del Ministerio de Estado, marzo.

GÓNZALEZ GARAÑO, Salón Vilches, abril.

PAUL SOLLMANN, Círculo de Bellas Artes, abril.

ERNESTO RICCIO, Ateneo, abril.

VICENTE DORDA, Salón Artístico, abril.

OCTAVIO BIANQUI, Local Jorge Juan, abril.

MANUEL BUCETA, Ateneo, abril.

EULOGIO BLANCO, Salón de Arte Moderno, abril.

SEGISMUNDO NAGY, Teatro Real, mayo.

VICTORIA MALINOWSKA, Ministerio de Estado, mayo.

MARÍN CASTELLANOS, Salón Artístico, mayo.

PEDRAZA OSTOS, Círculo de Bellas Artes, mayo.

RAFAEL FORNS, Academia de San Fernando, mayo.

ALFONSO CASTELAO, Salón Casa de Galicia, mayo.

JUAN JOSÉ, Salón de Arte Moderno, mayo.

V EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE MONTAÑA, Sociedad Peñalara, mayo.

EXPOSICIÓN DE OBRAS DE ARTISTAS ESPAÑOLES (Eugenio Hermoso, Ramón Casas, Miguel Blay, Santiago Rusiñol, Celicio Plá, Madraza, Moisés, Galwey, etc.), Hotel Ritz, mayo.

JULIÁN GAMONEDA, Palace Hotel, mayo.

EDUARDO TANI, Teatro Real, mayo.

BACKAIS-MARTÍN, Salones Freddy's, junio.

ANTONIO NAVARRETE CAMACHO, Ateneo, junio.

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, Palacio de Exposiciones del Retiro, junio.

M.A. SANTANA, Ateneo, julio.

JANS OLSGAARD, Salón de Arte Moderno, julio.

F. ARTIGAS DERNIS, Círculo de Bellas Artes, julio.

ENRIQUE J. CRUCET, Salón Artístico, octubre.

I SALÓN DE OTOÑO, Palacio de Exposiciones del Retiro, octubre.

JANS OLSGAARD, Salón de Arte Moderno, julio.

F. ARTIGAS DERNIS, Círculo de Bellas Artes, julio.

ENRIQUE J. CRUCET, Salón Artístico, octubre.

I SALÓN DE OTOÑO, Palacio de Exposiciones del Retiro, octubre.

SONIA DELAUNAY, Librería Mateu, diciembre.

SEBASTIÁN AGUADO Y MARÍA LUISA VILLALBA, Círculo de Bellas Artes, diciembre.

LORENZO AGUIRRE, Salón de Arte Moderno, diciembre.

ELISEO MEIFREN, Círculo de Bellas Artes, diciembre.

1921

CRISTOBAL RUIZ, Ateneo, enero.

MARIANO BERTUCHI, Salón de Arte Moderno, enero.

LORENZO AGUIRRE, Arte Moderno, enero.

RAFAEL BARRADAS, Ateneo, febrero.

VÁZQUEZ DÍAZ Y EVA AGGERHOLM, El Palacio de Bibliotecas y Museos, marzo .

VII SALÓN DE HUMORISTAS, marzo.

EXPOSICIÓN DE ARTE HÚNGARO, Teatro Real, abril.

VERDUGO LANDI, Círculo de Bellas Artes, abril .

TOMÁS GUTIÉRREZ, Arte Moderno, mayo.

VICTORIA DURÁN, Ateneo, mayo.

RUTH VELÁZQUEZ Y SANTIAGO SEGURA, casa particular, mayo.

DARÍO DE REGOYOS Y SEBASTIÁN MIRANDA, Museo de Arte Moderno, mayo.

LEANDRO OROZ, Círculo de Bellas Artes, mayo.

GUSTAVO BACARISAS, Biblioteca Nacional, junio.

JUAN ESPINA, Círculo de Bellas Artes, junio.

ENRIQUE OCHOA, Salón de la Gran Vía, octubre.

II SALÓN DE OTOÑO, Palacio del Retiro, octubre.

EXPOSICIÓN DEL MUSEO ROMÁNTICO, Sociedad de Amigos del Arte, noviembre.

EXPOSICIÓN DE OBRAS DEL MUSEO DEL GRECO, Sociedad de Amigos del Arte,
noviembre.

JULIO MOISES, Círculo de Bellas Artes, noviembre.

VICENTE ABAD Y CARMELO VIVENT, Salón de Arte Moderno, diciembre.

1922

JUAN ESPINA Y CAPO, Salón Arte Moderno, enero.

AGUADO ARMAL, Ateneo, enero.

FRANCISCOVICH, Círculo de Bellas Artes, enero.

RAFAEL ALBERTI, Ateneo, enero.

JOSÉ DE ROCHER, Círculo de Bellas Artes, enero.

FRANCISCO COSSÍO, Ateneo, febrero.

EXPOSICIÓN TAUROMAQUIA, Círculo de Bellas Artes, febrero.

II SALÓN INTERCIONAL DE FOTOGRAFÍA, Salón permanente de la Plaza de las Cortes, febrero.

JOAQUÍN TERRUELLA, Salón Arte Moderno, febrero.

EXPOSICIÓN FIESTA DEL TATUAJE (Julio Romero de Torres, Anselmo de Miguel Nieto, Rafael Penagos, Manuel Tovar, Sirio, etc.) en Forns Palace, febrero.

ADOLFO FARGNOLI, Vilches, marzo.

FIDEL AGUILAR, Gran Vía, marzo.

EXPOSICIÓN PENSIONADOS DEL PAULAR, Palacio de Bibliotecas y Museos, marzo.

ANDRÉS MARTÍN LEÓN, Liceo de América de Madrid, marzo.

NICOLÁS RAURICH, Salón Lacoste, abril.

EUGENIO HERMOSO, Palacio de Bibliotecas y Museos, abril.

EMILIO FERRER CABRERA, Círculo de Bellas Artes, abril.

LUIS BARRERA, Círculo de Bellas Artes, abril.

EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES, Palacio de Exposiciones del Retiro, mayo.

DANIEL ZULOAGA, Museo de Arte Moderno, mayo.

BERNARDINO DE PANTORBA, Ateneo, mayo.

VIII SALON DE HUMORISTAS, Palacio de Bibliotecas y Museos, junio.

EVARISTO VALLE, Palacio de Bibliotecas y Museos, junio.

EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ESPAÑOLES, organizado por la Sociedad de Amigos del Arte, Palacio de Bibliotecas y Museos, junio.

EXPOSICIÓN MUÑOZ DEGRAIN, Real Academia de San Fernando, junio.

EXPOSICIÓN VILLEGAS Y FRANCISCO PRADILLA, Real Academia de San Fernando, julio.

III SALÓN DE OTOÑO, Palacio del Retiro, octubre.

FRANCISCO PONS Y ARNAU, Galería Sagasetta, octubre.

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, Salón del Círculo de Bellas Artes, noviembre.

PENSIONADOS DEL PAULAR (Joaquín Roca, Joaquín P. Peinado, Manaut Viglietti, Sánchez Argüelles, Morales Alarcón, Ricardo Bernando y Enrique Simonet Castro), Cartuja del Paluar, noviembre.

MELCHOR DOMENGE, Salón del Círculo de Bellas Artes, diciembre .

GABRIEL GARCÍA MAROTO, RAFAEL BARRADAS, JAVIER WINTHUYSEN Y CRISTÓBAL RUIZ, Ateneo, diciembre.

ESPOSOS AGUADO, Salón del Círculo de Bellas Artes, diciembre.

APENDICES DOCUMENTALES

1. CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE VANGUARDIA

1.1. EXPOSICIÓN DE CELSO LAGAR Y HORTENSIA BEGUÉ EN LAS GALERÍAS DALMAU (I-1915)	1006-1007
1.2. EXPOSICIÓN DE PINTORES ÍNTEGROS (III-1915) (FACSÍMIL)	1008-1013
1.3. EXPOSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LA SOCIEDAD ATHENEA (III-1915)	1014-1015
1.4. EXPOSICIÓN DE CELSO LAGAR EN LAS GALERÍAS LAYETANAS (IX-1916)	1016-1019
1.5. EXPOSICIÓN DE RAEMAEEKERS (XI-1916)	1020-1021
1.6. EXPOSICIÓN DE CELSO LAGAR Y HORTENSIA BEGUÉ EN LAS GALERÍAS LAYETANAS (IV-1918)	1022-1024
1.7. EXPOSICIÓN MANOLO LAGAR EN LAS GALERÍAS LAYETANAS (X-1919)	1025-1026



EXPOSICIÓ CELSO-LAGAR
PINTURES, ACUAREL·LES
QUATRE ESCULTURES DE M.^{re} BAGUÉ



GALERÍES DALMAU Portaferrisa, 18
BARCELONA

:: DEL 28 DE JANER AL 12 DE FEBRER DE 1915 ::



983

PREFACI

Les quatre obres que ens presenta la distingida escultora francesa Mme. Hortense Bequé demostren d'una manera evident l'art que cultiva. Són, totes elles, filles d'un art refinat; idealitza la forma; les seves línies són d'una distinció esquisida; ses figures exòtiques estàn revestides d'una dignitat filla de la bellesa.

En el grupo Xim et sa mère que és potser l'obra més completa que exposa, ha aconseguit ajuntar amb la bellesa de la forma, la de l'ànima que uneix una mare i son filllet, donant a sa creació un sentiment de remarcable tendresa.

*
* *

«Après le sentiment, la couleur et la forme comprise dans le plausme et le volume sont les éléments du bel art.»

CELSE LAGAR

Celso Lagar; escultor air, escultor i pintor avui, jove i posseint un talent poc comú, una cultura sòlida i una visió del temps que viu... aquest és, en un mot, l'artista que m'honro en presentar.

El petit conjunt d'obres que exposa, són un fruit del seu art sincer, expressat en un moment. (1).

No és la seva obra; no l'ha feta, encara, la seva obra; sens que en molts dels seus quadros exposats deixin de revelar-le, com per exemple, lo retrat del pintor D. C. que pot considerar-se una obra de les mes complertes.

El seu art es profon, no és superficial. La superfície de les seves obres és justament ingrata a primera vista. Cal tenir en compte aquest contrast, que serà més o menys important segons els diferents conceptes que cada personalitat té formats en les coses d'art.

En Lagar és aspre en ses revelacions: aquesta aspresa, és, en ell, una de ses grans qualitats.

És d'aquells artistes que saben despreciar la forma banal de les coses, prescindint de falsos efectes i expressant així en llurs teles un art sincer i propi, un art veritat, no sense talent pot portar-se a terme; no és el seu art un art d'ofici.

J. DALMAU

(1). En Lagar té poc messos que cultiva la pintura.

CATÀLEG

Pintures

- 1 Interior parisenc. *Bodegoy*
- 2 La vida al camp.
- 3 Retrat del pintor D. C.
- 4 La dona de la poma.
- 5 L'home de la gerra.
- 6 Del Paral·lel.
- 7 Le petit vilagé (hautes Pyrénées).
- 8 El pont.
- 9 Castelnau.
- 10 La muntanya del Coll.
- 11 L'església del Coll.
- 12 Montjuic (paísatge).
- 13 " (l'hort).
- 14 Barcelona vella.
- 15 La Reforma (Barcelona).
- 16 L'ampolla verda.
- 17 El mar de mar.
- 18 Natura morta.
- 19 El plat de pomes.
- 20 Arabescos (bocet).
- 21 Le quartier de Notre-Dame.
- 22 Testa.
- 23 Retrat de l'escultor Ainé.

Aquarel·les

- 24 Natura i color.
- 25 Estudi de forma.
- 26 Dibuix.
- 27 Els seus blanes.
- 28 Dibuix.
- 29 Dibuix.
- 30 Estudi.
- 31 Cadavre de m.

~~22 Línies~~

- 33 Cap oriental.
- 34 Dibuix de l'escultora.
- 35 Une môme.
- 36 La dona i l'infant.
- 37 Croquis.
- 38 L'home mort.
- 39 Croquis.
- 40 ~~Torre de la...~~
- 41 Balladóra.
- 42 Paísatge d'Horta.
- 43 L'església del Coll.
- 44 L'ingenuitat.
- 45 Croquis de...
- 46 ~~Mar de mar.~~
- 47 Paísatge dels Pirineus.
- 48 ~~La Reforma.~~
- 49 L'église de Cizós.
- 50 Estudis de paísatge.
- 51 Estudis de paísatge.
- 52 L'église de Castelnau.
- 53 Paísatge.
- 54 El flautador.
- 55 ~~Croquis.~~
- 56 Línies d'art.
- 57 Estudi.
- 58 " "
- 59 " "
- 60 " "

Escultures de M. Bequé

- 1 Dona repant.
- 2 Cançó noia.
- 3 Noia plorant.
- 4 Xim et sa mère.

Arte Moderno

Sucesor de KÜHN

Artículos para las Bellas Artes, colores para óleo, acuarela, pastel, temple, gouache, lienzos, pinceles, caballetes, paletas, cajas de campo, bastidores y molduras.



Grabados y reproducciones en color, objetos de Talavera, reproducciones de esculturas.



Pidan tarifa de precios

LOS PINTORES ÍNTEGROS



CATÁLOGO- INVITACIÓN

para la exposición, que se
celebrará en el Salón

Arte Moderno
Calle del Carmen, 13

desde el día 5 al 15 del actual mes de Marzo, de siete a ocho el día de la inauguración y de seis a ocho los demás días





ARTE

MODERNO

Sucesor de KÜHN
ARTICULOS PARA BELLAS ARTES
OBJETOS DE ESCRITORIO

SALÓN
DE EXPOSICIÓN PERMANENTE

Caemen, 13-MADRID

LOS PINTORES ÍNTEGROS

I

He aquí la libertad y la ternura inagotables. No he visto hogar más lleno de pasión y de amenidad que el hogar de estos artistas. Yo no me he sentido nunca más temido de esperanza, más en juegos con la esperanza, hasta llegar a cohera por los venos, que viéndoles trabajar, pensar, mirar las cosas, asumiéndolo todo en su realidad compensadora.

Porque han visto en mí ese entusiasmo alborozado, y porque soy su compañero delirante, tan embriagado como ellos del tacto directo, me han llamado para que prologue su exposición, dándome parte en su exquisita y extraordinaria hilaridad. Mis *greguerías*, sobre todo, tienen la discreción ruda y bastante de sus cosas, de eso que llaman naturaleza muerta y de lo otro. ¡Felices nosotros! Los otros no tienen más que la mujer de blanda pasta y, a veces, lo que llaman huecamente el arte, ese arte unilateral y desprovisto de ellos y de sus instintos necesarios. Nosotros tenemos un amor por las cosas, no el amor de San Francisco, demasiado superfluo, apocado e inexpressivo, sino el amor confidencial, repleto, atrevido, crujuloso, largo, numeroso. No es un amor provocado por su fisonomía, ni un amor con el que nos demos prueba de una ofensiva caridad, sino el amor lleno de confidencias, de contrastaciones, de parecidos, de paradojas, de extrañezas, de adivinaciones. El amor que nos convence y que convence a las cosas. No el frágil y vano amor sistematizado y ciego que obra de a la naturaleza, sino el amor que justifica sus desplantes, su cohera, su independencia, su bravura, su interés para que en algo pueda ella deberse a sí misma las afabanzas o la digna atención.

II

Ante todo, al tener que clasificar a estos pintores no los he llamado ni *cubistas* ni *futuristas* ni ningún otro *ista* por el estilo, porque no son nada de eso. Son, ya que hay que envolverles en una sola palabra, los pintores íntegros. Después de leerme todo el Diccionario palabra por palabra, esa es la palabra que les caracteriza, sin acusarles ni anticuarles. Ellos son íntegros, lo que quiere decir, llenos de sí, ponderados e insobornables. Como íntegros que son, ninguna fórmula entra en su constitución si no es muy subordinadamente a su integridad, que se produce atenta sólo a sí misma y dictándose nuevas leyes cada nuevo día. Sin embargo, la muchedumbre les llamara *cubistas*, queriéndoles esclavizar, por lo menos, en esa fórmula por la que pasaron, ya que ella está esclavizada por tantas cosas...

La fórmula *cubista* ha evolucionado en ellos. Fueron *cubistas* porque comenzaron por el principio, planteándose el problema con todas sus determinantes, quizá olvidándose un poco, porque las

e no usen lentes por coquetería. Todos, unos más, acostumbrados a lo bonito y todos opondrán lo dose así libres de estudiarlo o de amarlo con el debe probar la substancia de todo. No se les ha ocu- se a pensar que, por la monótona repetición de lo nos a llegar a la mezquindad más absurda, al apla- ilindismo supremo, a la laminación y a la falta de

os sorprende, sin embargo. En todos pasará lo que e quiera que se han mostrado pinturas de éstas, que icultad insubsanable de comprender, de variar de tación, la misma repugnancia a admitir que surgió ió que la tierra era redonda en vez de plana; ¡qué y más inadmisibile el mapamundi y el globo terrá- s generaciones!

esa incomprensión. Gocemos nosotros, los muy so- rias succulentas, que ya en el porvenir, cuando hayan tura las improvisaciones, las oratorias, las cosas nadas, neutras y pasmadas, cuando la maestría tra- ga por sí sola ninguna virtud, sucederá que en los nos aburren encantadoramente, que nos exigen asi- cen, pero dejándonos un fondo acre que callamos, as serán la diversión y el consuelo que eviten esa isis parcial, esa neuralgia que provocaban antes los nuevas cosas expuestas acreceremos todos los días e padecer el éxtasis angustioso, quieto y llano de

Amón Gómez de la Serna.

AGUSTÍN-CHOCO

ooo

- 1 Adán y Eva (relieve).
- 2 El hombre (cabeza).
- 3 La mujer (cabeza).
- 4 El niño (cabeza).
- 5 El hombre de la barba (cabeza).
- 6 El viejo (cabeza).
- 7 La maga (busto).
- 8 El mudo (estatuita).
- 9 El monstruo (grupito).
- 10 El guerrero (relieve).



BAGARIA

ooo

- 11 Avila.
- 12 La torre.
- 13 La plaza.
- 14 Retrato.
- 15 "
- 16 "
- 17 "
- 18 "
- 19 "
- 20 "
- 21 "

lge tales
termina-
os otros
como
alidad,
os admi-
suprema
ra no
etida al
la cuali-
e la pin-
arte de
cia con-
lente el
que no
nscrito

ómo en
porque
fándose
nacional-
tipocre-
conven-
ser así
per fon-
lay que
lar una
a de los
ontos o
que son
nteresa.
nos en-
de tex-
erspec-
falta de
or qué
lida, lo
lo, pro-
a tra-
nietud
mismo
c impa-
al lo
mismo
ncerar
a vida,
ra vez!
ros ha
se esa
no
s deta-
bra de

uno y cochina mentira por exceso de verdad ruin, de formalidad y de etiqueta en esos momentos!

Ellos se han hecho estas interrogaciones y otras más esclarecedoras, mas sutiles y más milagrosas, resolviéndose a obrar como hombres sagaces y lo bastante presentes en el presente!

V

Ahora es necesario cortar las divagaciones infinitas y hablar un poco de los que hoy exponen y en los que es de nuevo más nueva la última novedad. Todos ellos son cismáticos y distintos.

Rivera, ese Buda que anda con la pesada solemnidad del bronce y que sonríe siempre, acogiendo así todas las cosas, tanto el crimen como la belleza, presenta algo exuberante, sangriento y originalísimo. Sus bodegones son maravillosos. En ellos las cosas se dignifican, se muestran en concepto y en realidad, estando a la vez penetrados de su recrudescida personalidad en el pintor (así unos entrañables pimientos, que han dado la sensación a Rivera de algo carnal, de algo desgajado del pecho abierto de un ser robusto, tienen en el cuadro esa carnosidad supuesta). Sus marinas representan el mar con arraigo, según día a día se le ve, con esas variantes que en un solo momento toma y que es lo que más sorprende y lo que más queda de él. El acierto de color se une al acierto en lo que es extensión, evocación y realidad. Rivera ha conseguido así que sea penetrante y varía la sensación del mar cuando las marinas eran siempre insoportables y falsas por como querían dar un retazo de la grandeza del mar en toda su extrañeza del espectador, y detenido ridículamente en uno solo de sus momentos, en una sola de sus olas. ¡Cromo pueril de todas las marinas, incomparables con estas marinas de Rivera, que empeñándose en dar la sensación íntima y diferente del mar con su base estricta de realidad, ha conseguido darle toda su grandeza y, a la vez, todas sus influencias en el alma contemplativa y peripatética! También en el retrato que presenta — intenso, lleno de arquitecturas y de proyectos —, como en los paisajes jugosos, quebrados y llenos de la robustez natural y del color prodigioso de Mallorca, y todo lo demás, incluida esa glosa a la guerra, espeluznante, sobria, sin alardes de estampa, seria y escalofriante, Rivera muestra su gran poder de Buda antropomórfico iniciado durante su estancia en los grandes bosques de flores inmensas y de árboles y cumbres mucho más inmensas que las flores.

Bagaria's, por la caricatura más que por la pintura, el hermano carnal de Rivera y de María Gutiérrez, aunque en la pintura sea integro de otro modo, en una combinación distinta, pero viéndose el ojo central y distribuidor en sus lienzos. Bagaria ha sido uno de los precursores de este arte nuevo. Es, quizá, uno de los primitivos de esta manera audaz y reveladora. La cifra, el logaritmo de cada carácter le ha preocupado siempre, y, prescindiendo de todo elemento perturbador y de todo ripio vil, con un valor inusitado y gallardo, muestra la línea eléctrica y esencial con una expedita seguridad que no he visto en ningún otro. En todos los espectadores ha quedado, indudablemente, escrita para no borrarse nunca, alguna caricatura de Bagaria. ¡Aguántense, porque aunque se dude de que hay hombres más poderosos que otros, en estos casos el poder es sutil y dominante! Bagaria, tan noble y receptivo, pone también en su pintura un elemento

atrevido, simplificador, voluntarioso. Hay en ella corazonadas tan sinceramente dichas y una luz tan tierna y personal, que se entra en el medio que describe; porque si en los lienzos de Bagaria nada se desplaza como en los lienzos de Rivera y María Gutiérrez, sin embargo, también transita Bagaria por ellos.

María Gutiérrez es un ser tan lleno de cosas, tan reservado, tan pleno de ahorros, que nos tiene sobrecoigidos. Ella no es femenina, sino varonilmente maligna, asombrosa y maravillosamente maligna, quimérica y secreta, nigromántica, ingenua como la voz de una niña, y embaraza como viajera que acaba de llegar de vuelta del país de las oscuras cavernas y del país de las cumbres radiantes. Conoce María la luz del sol, la de la luna, las luces artificiales y otras luces misteriosas y desconocidas que sacan colores preciosos y contrastes misteriosos al modelo. María Gutiérrez será siempre una sorpresa. En cada uno de sus cuadros hay una semilla distinta siempre. Ella sabe profundamente lo que hace, y por eso siempre es un poco sarcástica, y pinta como si sentenciase llena de una imparcialidad y de una justicia superiores. En estas cosas que presenta, hay casi una contradicción que obedece a que María Gutiérrez ama de dos maneras distintas las cosas, pero con el mismo rigor y con la misma intensidad. En lo que ella llama «naturaleza muerta», hay un infinito de cosas pintadas conjuntamente, escogiendo de una la arista convincente y de otra el mango, sobre tal cantidad de pequeños planos y tan numerosa profusión de claros oscuros que adquiere cierta confusión el lienzo, aunque mirándolo con la paciencia que se debe, es claro y fácil el inventario. En sus otras cosas, hay tal obsesión de lo que son, que se imponen exaltadamente.

Agustín o «el choco», como le llamamos en confianza sus íntimos, es, coincidiendo en atrevimiento y lacónica elocuencia con sus compañeros de exposición, *el salvaje*, el hombre sin prejuicio ninguno y sin ideal, el manchego que labora el campo, el hombre rustico que sólo ha estado una vez en el Museo, que no sabe leer ni escribir, que no ha aprendido de nadie, que se deja engañar ingenuamente y un día cree que un gigante que quiere ver sus cosas, al no poder entrar en el cuarto en que trabaja, asomara un ojo tremendo por la ventana; otro día cree de verdad que sus cosas valen un millón, y espera al multimillonario que le anuncian, que ha anunciado su llegada desde Chicago. El no sabe explicar sus cosas, aunque es lo bastante prudente y ecléctico para admitir todas las explicaciones. Y aun siendo así, nada más lleno de sonrisas ingenuas y relampagueantes, nada más ágil e intencionado, nada que sea más de piedra, por su candidez valiente, ni nada más humano y conmovedor que todo esto del «choco». Ante estas esculturas, una revelación oscura traspasa nuestro corazón como una flecha certera que nos arroja el salvaje clarividente y misterioso.

VI

Después de las necesarias palabras que van dichas, unas cuantas más subversivas y regocijadas.

¿Cómo verán los críticos esta exposición? Los críticos de arte suelen ser ciegos, sordo-mudos y mancos. ¿Cómo la verá el público? El público verá más que los críticos, aunque el público es tuerto. ¿Y los escogidos? Los mismos escogidos son o bizcos, o tienen algún estra-

bismo, por más que no usen lentes por coquetería. Todos, unos más, otros menos, están acostumbrados a lo bonito y todos opondrán lo otro a ésto, creyéndose así libres de estudiarlo o de amarlo con el amor con que se debe probar la substancia de todo. No se les ha ocurrido nunca pararse a pensar que, por la monótona repetición de lo que admiran, íbamos a llegar a la mezquindad más absurda, al aplañamiento, al *barbilindismo* supremo, a la laminación y a la falta de habla.

Nada de esto nos sorprende, sin embargo. En todos pasará lo que ha sucedido donde quiera que se han mostrado pinturas de éstas, que ha surgido la dificultad insubsanable de comprender, de variar de modo de representación, la misma repugnancia a admitir que surgió cuando se descubrió que la tierra era redonda en vez de plana; ¡qué cosa más absurda y más inadmisible el mapamundi y el globo terráqueo para aquellas generaciones!

Poco importa esa incompreensión. Gocemos nosotros, los muy solitarios, las primicias suculentas, que ya en el porvenir, cuando hayan acabado en la pintura las improvisaciones, las oratorias, las cosas oscuras, embetunadas, neutras y pasmadas, cuando la maestría tradicional no suponga por sí sola ninguna virtud, sucederá que en los museos que ahora nos aburren encantadoramente, que nos exigen asiduidad y nos seducen, pero dejándonos un fondo acre que callamos, estas obras íntegras serán la diversión y el consuelo que eviten esa jaqueca, esa parálisis parcial, esa neuralgia que provocaban antes los museos y ante las nuevas cosas expuestas acreceremos todos los días la vida en vez de padecer el éxtasis angustioso, quieto y llano de ahora.

Ramón Gómez de la Serna.

AGUSTÍN-CHOCO

ooo

- 1 Adán y Eva (relieve).
- 2 El hombre (cabeza).
- 3 La mujer (cabeza).
- 4 El niño (cabeza).
- 5 El hombre de la barba (cabeza).
- 6 El viejo (cabeza).
- 7 La maga (busto).
- 8 El mudo (estatuita).
- 9 El monstruo (grupito).
- 10 El guerrero (relieve).



BAGARIA

ooo

- 11 Avila.
- 12 La torre.
- 13 La plaza.
- 14 Retrato.
- 15 "
- 16 "
- 17 "
- 18 "
- 19 "
- 20 "
- 21 "

GUTIÉRREZ

ooo

- 22 Academias.
- 23 Naturaleza muerta, núm. 1.
- 24 " " núm. 2.
- 25 Figura en movimiento.
- 26 Cabeza sobre fondo blanco.
- 27 Cabeza sobre fondo verde.
- 28 „Madrid“.



RIVERA

ooo

- 29 Pintura, Mallorca, 1914.
- 30 " " "
- 31 " " "
- 32 " " "
- 33 " " "
- 34 " " "
- 35 " Madrid, "
- 36 " (retrato) " "
- 37 " " 1915.
- 38 " " "
- 39 " " "
- 40 " " "
- 41 " " "

Arte Moderno

Sucesor de KÜHN

Objetos de escritorio, Artículos de piel, Gran surtido en artículos para regalos, Especialidad en tarjetas de visita, impresos de todas clases.



**Surtido completo
para oficinas**

Carmen, 13. - Madrid

A · T · H · E · N · E · A

EXPOSICIO
CELSO - LAGAR

INVITACIÓ A LA FESTA DE
VERNISSATGE. — DIUMENGE
21 DE MARÇ
A MITJ-DIA.

GERONA = 1915

C A T A L E C

PINTURES

	Ptes.		Ptes.
1 Bodegó	100	21 Cafè concert	50
2 La dona de la poma	200	22 " "	50
3 L'home de la gerra	150	23 " "	50
4 Del Parai·fel	100	24 " "	50
5 Le petit village (hautes Pyrénées)	200	25 " "	50
6 El pont	100	26 " "	50
7 Castelnau	75	27 " "	50
8 Montjule (païsatge)	75	28 " "	50
9 " (L'hort)	75	29 Cap oriental	50
10 Barcelona vella, Venut		30 Une môme	40
11 La Reforma (Barcelona)	150	31 La dona i l'infant	100
12 L'ampolla verda	120	32 Croquis	25
13 Mlle. Turcy	50	33 L'home mort	40
14 Natura morta	75	34 Croquis	30
15 El plat de pomes	75	35 Balladora	40
16 Arabescos (bocet)	75	36 Païsatge d'Horta	40
17 Le quartier de Notre-Dame	1000	37 L'esglesia del Coll	40
18 Testa	50	38 L'ingenuïtat	50
19 Retrat del escultor Aïné		39 Cafè concert	50
		40 Païsatge dels Pirineus	40
		41 L'église de Clzós	40
		42 Estudis de païsatge	40
		43 L'église de Castelnau	50
		44 Païsatge	50
		45 El llaurador	50

AQUAREL·LES

20 Cafè concert

50

EXPOSICIÓ CELS LAGAR



GALERIES LAIETANES : Granvia, 613 : BARCELONA

Del 23 de Setembre al 14 d'Octubre de 1916

CATÀLEG

- 1 Jugadors d'Hostal.
- 2 Mademoiselle Suzanne.
- 3 La Montanya de Luchon. (Hautes Pyrennées).
- 4 El Riu. (Girona).
- 5 El Tren de França.
- 6 Camí de Sant Daniel.
- 7 «El Trigal».
- 8 El «Pont-neuf». (Col·lecció particular.)
- 9 Nu.
- 10 Les noies fent punta.
- 11 Ensaig de llum per planisme. (Col·lecció Cherón, Galeriees des Indépendants).
- 12 Estudi.
- 13 Estudi de paisatge.

- 14 Taula de tè. (Col·lecció particular).
- 15 Les amapoles.
- 16 Flors.
- 17 Natura morta de l'estatua.
- 18 L'ampolla verda.
- 19 Natura Morta del «Journal».
- 20 El Plat de pomes.
- 21 La Noia de la cadira negra.
- 22 Retrat de Xavier Montsalvatge.
- 23 La Reforma.
- 24 Casa de pàges. (Hautes Pyrennées).
- 25 Camí de la font. (Girona).
- 26 El Segador.
- 27 Sant Pere. (Girona).
- 28 Iglesia de Santa Eulalia. (Horta).
- 29 Estudi de paisatge.
- 30 El Moli.
- 31 Les barques.
- 32 La Iglesia.
- 33 Nu.
- 34 Gerro de flors.

AIGUADES I DIBUIXOS

- 1 La cullita.
- 2 Cap de nena.
- 3 Natura Morta.
- 4 Estudi pera el grupu tallat amb pedra
«Le Printemps». 1914.
- 5 Maternitat.
- 6 Paisatge de Blanes.
- 7 Retrat d'un home.
- 8 Venut.
- 9 Venut.
- 10 Venut.

del 11 al 18, croquis de nu.

EXPOSICIÓN RAEMAEKERS EN MADRID

ORGANIZADA POR PRUDENCIO IGLESIAS HERMIDA

CALLE DEL PRÍNCIPE, NÚM. 1 (CENTRO AGRARIO)



Toni's Raemaekers

72. La cruz del Mérito. Turquía: ¡Y esto es toda mi recompensa!...
73. Servia. Ahora llegaremos á término.
74. Fernando, el Camarón. Católico, Ortodoxo y Católico.
75. Vox populi, suprema lex. El Kaiser: Tíno, riéte del pueblo, que no tiene más que aplaudir nuestros hechos y gestos.
76. Una paz sólida. El Kaiser: Que no se te olvide, si rehusan, lo niego todo.
77. Un segundo Napoleón. Padre, ¿estamos aún lejos de Beresina?
78. Europa operada de militarismo prusiano. Joffre, á la pequeña paz: Es para su bien.
79. Los pantanos de Pinsk. El Kaiser nos ha prometido la paz á la caída de la hoja.
80. Alta política. El Kaiser: Haremos proposiciones de paz: si aceptan, nosotros seremos los vencedores; si rehusan, ellos asumirán la responsabilidad.
81. Hacia el final. Guerra y hambre: Ahora te acompañaré hasta el fin.— El Kaiser: Sí, hasta mi fin.
82. ¡A tu salud, civilización!
83. El Porvenir.
84. Europa 1916. ¿No estoy bastante civilizada?
85. La conciencia universal. El que no protesta es cómplice.
86. Gott mit uns. Dios está con nosotros.
87. Los huérfanos. ¡Krentzland, Krentzland aber alles!
88. Asfixia lenta.
89. La perplejidad de un pintor de la corte. Empecé este cuadro representando «La entrada en París» y debo terminarlo representando «La entrada de Nish».
90. Wilson y la Humanidad. La Protesta á propósito de «El Ancon». ¡¡ Vivo, vivo, que me traigan mi máquina de escribir!! Es preciso que redacte un nuevo telegrama.
91. Botha á Inglaterra. Lo he arreglado todo de acuerdo con nuestro pacto de unión.
92. El Sacrificio. Por el bien de la Humanidad.
93. El juicio supremo. Pero cuando la voz de Dios le llamó, él se veía solo en la tierra, rodeado de fantasmas, tristes é innumerables.
94. Yo derribo á quien me resista.
95. Mater dolorosa.
96. El refugiado beiga á su hermano holandés. ¡ Yo también voté contra el aumento de nuestro ejército, y mira las consecuencias!
97. Caín. Sacrificio que no fué grato al Padre Eterno.
98. Fin de la Tríptica. ¡ Durante más de treinta años me has obligado á arrastrar esta cadena!
99. Alemania. Si me dejáis quedarme con lo que tengo, no os retengo más.
100. El judío errante. Ultrajé á Cristo y ahora voy errante, en busca de una paz que no existe para mí!...

CATÁLOGO

OPINIÓN DE UN NEUTRAL

La obra de Luis RAEMAEKERS DURANTE LA GUERRA

1. En el siglo XX del Cristianismo.
2. Nosotros no somos... no somos... bárbaros.
3. Los trigos están maduros.
4. El socio de Satanás.—Von Bernhardt: La guerra es tan esencial como el comer y beber.—Satanás: ¿Qué socio tengo?
5. Von Bethmann-Hollweg y la Verdad: La Verdad está en marcha: nadie la detendrá. (Zóo.)
6. El parapeto humano le Roulers. (En Roulers los soldados alemanes obligaron a 84 rehenes belgas a marchar delante de ellos hacia el combate.
7. Los rehenes. ¡Entonces... adiós!
8. Seducción á la Von Bissing. ¿No es verdad? Yo sé hacerme amar.
9. Bernhardisme. ¡Bah, ya nos excusarán!
10. Botín para los vencedores. ¡Es preciso extender nuestra Cultura!
11. De Liege á Aix-la-Chapelle. Repatriados.
12. Simpatía hacia los belgas. Si te pillo otra vez con cara triste, te mando á Alemania, como á tu padre.
13. Obreros belgas deportados á Alemania. ¡Tu padre! Nos lo llevamos á nuestra tierra para hacer municiones.
14. Nuestra Señora de Amberes.
15. El Rey Alberto al Sumo Pontífice. Con el que ha hablado a su palabra, devastado mi país, incendiado mis aldeas, destruido mis ciudades, profanado mis iglesias, asesinado mi pueblo, no firmaré la paz hasta que sea expulsado de mi tierra y castigado por sus crímenes.
16. 1915. Ecce homo. Nosotros, alemanes, no tenemos más que á Dios.
17. ¡Y yo engordo!
18. Una era de prosperidad en Flandes. Sopa gratuita... por 480 millones de contribuciones de guerra.
19. Uno de tantos actos. El comandante Tille azota hasta eusangrentarlo á un muchacho de Maestricht, bajo la injusta acusación de haber hecho señales.
20. Carta á la madre. Hemos ganado más terreno: nuestros cementerios se extienden ahora hasta el mar.
21. ¡Marcha, hijo mío, por tu patria!
22. En L'Yser. Camino de Calais.
23. Libertad, libertad querida!
24. Las piedras que hablan. He aquí el profanador.
25. Las madres.
26. Las viudas.
27. Las hazañas de la guerra. Una que no las comprende.
28. Prisioneros franceses en Alemania.
29. Dios castiga á Inglaterra. Y yo estoy encargado de castigar á Francia.
30. El neutral (Holanda). Qué importa que se nos anexion después de la guerra si en altas horas permanecemos neutrales.
31. El águila y las gallinas. El águila alemana: Acércate, gallinita holandesa, nos pondremos fá-

- cilmente de acuerdo. La gallina: Sí, dentro de tu estómago.
32. El visitante amistoso. El Alemán: Vengo como amigo. —Holanda: Sí, como en Bélgica.
33. Previsión pacifista. Digámoslo, cuantos mas soldados tengamos, más riesgo correremos de ser marcados.
34. El ogro. Debiera tragármeme entera, aunque sólo fuera para impedir que los puercos ingleses te violaran tus colonias.
35. ¿Vale más ser perro vivo que león muerto. El huche (alemán): Tú tienes sentido práctico; el otro que ahí yace no era más que un loco.
36. El despertar. He tenido un sueño delicioso: que todo esto no existía.
37. Holanda y Bélgica. Tus sufrimientos son los míos, y tu suerte la mía.
38. ¡Cultura! ¡Cultura!
39. Éxito de zeppelin. Pero madre no había hecho nada, ¿no es verdad, papá?
40. El raid. ¿Te acuerdas de la rubia de Hamburgo, que purgó tres años por haber matado un chiquillo? A nosotros nos dan la cruz de hierro por haber matado cincuenta.
41. El buen aliado. ¿Véis cómo me las compongo para tener el enemigo á distancia?
42. De antaño. ¿Quieres más?
43. Las hermanas latinas. Italia: Sí, realmente somos hermanas.
44. La trampa caza-lobos. Tú quieres hacerme creer que me devolvéis mi pequeño; pero yo sé que lo recompensaré con mis dientes.
45. Que Dios castigue á Italia.
46. Tú serás M'Bret de Polonia.
47. El empréstito de guerra.
48. El empréstito de guerra. (Pronto de la bon: va á evaporarse.
49. Empleo de tiempo. Guillermo II al maestro de escuela: Los lunes serán días para el cobre, los martes, para las patatas; los miércoles, para el cuero; los jueves, para el oro; los viernes, para el caucho; los sábados, día de ayuno, y los domingos, día de olo.
50. El presidiario honorario. Ahora soy soldado, y voy á difundir la Cultura en casa de nuestros vecinos de Francia.
51. Colosa, sorpresa. Moisés II conduciendo á su pueblo á través del Mar Rojo, hacia Ing... la tierra prometida.
52. So ein Friacher Frolicher Krieg. ¿No tan divertida, su guerra?
53. El último tango.—De Este á Oeste, De Oeste á Este.
54. Pascuas de 1915. Y se burlaban de él.
55. Lusitania-Sadisme. Que Dios castigue á Inglaterra, ó yo me encargo de ello.
56. El submarino asesino. ¿Ha terminado, sí ó no?
57. La pesadilla de Herodes.
58. Y de dos.
59. S. M. el Submarino. S. M.: Bien, Tirpitz, ¿has hundido muchos? Tirpitz: Señor, he aquí nuestro 60 submarino que se va á pique.
60. Guerra moderna.
61. La mina flotante.
62. La mina de trinchera.
63. Alambres erizadas de puntas.
64. Gases asfixiantes.
65. Líquidos inflamables.
66. Más líquidos inflamables. ¡Ola! Guillermo, no te olvides de dar las gracias á tu buen Dios por este nuevo progreso.
67. El pequeño escocés. ¿Eres tú, mamá?
68. El aniversario. Agosto 1915. Bernhardt: ¿Usted no esperaba tanto, señora?
69. Champagne frappé.
70. Nueva ofensiva. (Para el alma) ¡Ven aquí! ¡Y yo que te he matado ya dos veces!
71. Después del asesinato de miss Cavell. Guillermo: Ahora traeré la protesta americana.

EXPOSICIO CELSALAGAR

ESCULTURES I DIBUIXOS ANIMALISTES DE
HORTANSE BEGUE



GALERIES LAIETANES: Gran Via, 613: BARCELONA

DEL 1 AL 15 D' ABRIL DE 1918.

CATÀLEG

HORTANSE BEGUÉ

Escultures i dibuixos animalistes

- 1 *Nú*
- 2 *El canapé i la jove*
- 3 *El nen i les pomes*
- 4 *Cap d'home*
- 5 *Cap de nen en blau*
- 6 *Cap de nena*

PLANISME

- 7 *Reflex en forma cònica*
- 8 *Raid - Guynemer - Somme Alsace*
(dedicat a J. - M. Junoy)
- 9 *Angle del Port*
- 10 *Cap i paisatge*
- 11 *Les barraques*
- 12 *La font*
- 13 *Nú*
- 14 *,*
- 15 *Moviment en plànols*
- 16 *Reflex d'espill*

17 *Bodegom*

18 ,

19 *El fruiter*

PAISATGES I BODEGOMS

20 *El pont - Ciutat Rodrigo*

21 *Paisatge de Galícia*

22 , *del Pirineu*

23 *El carrer d' Aragó*

24 *Gâ'n Tunis*

25 *Esglesia de Vallvidrera*

26 *Interior*

27 *Flors*

28 *El fruiter roig*

29 *El pot del gos*

AIGUADES I DIBUIXOS

30 *Cap de vell (estudi)*

31 *Estudi de retrat*

32 *Dibuix a la ploma*

33 *Nú*

34 *Paisatge de Girona*

35 , *de Sant Daniel*

36 *Fruiter*

37 *Cap*

38 *Nú*

DIBUIXOS

1 El nen ingènuu.

2 Nu.

3

4

5

6

7

8 Natura morta.

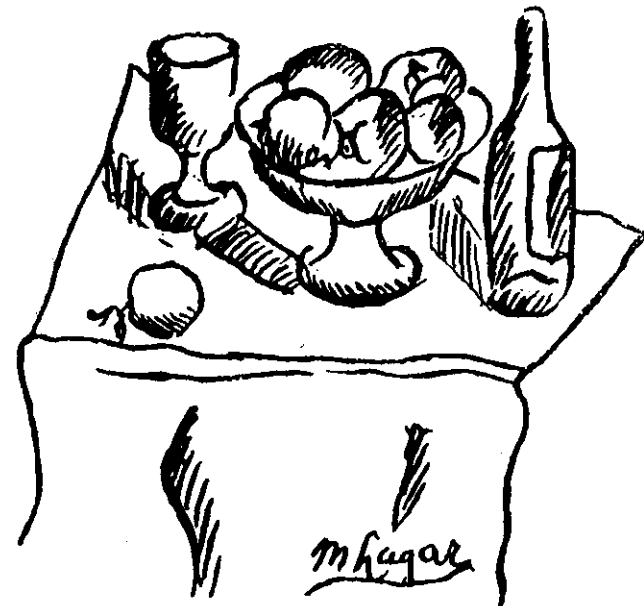
9

10

11

12

EXPOSICIÓ MANOLO LAGAR



Del 7 al 17 d'Octubre de 1919

GALERIES LAIETANES

Granvia, 613 : BARCELONA

CATÀLEG

OLIS

- 1 Devanadores gallegues.
- 2 El bordell.
- 3 El bany.
- 4 El nen d'Arcos.
- 5 Plat de cireres.
- 6 Plat de *guindas*.
- 7 Pont de Montforte.
- 8 Castell de Montforte.
- 9 Testa de gitana.
- 10 Cistell de pebrots.
- 11 Plat d'aubercocs.
- 12 Plat de pomes.
- 13 Gerro amb flors.

- 14 Plat de pomes.
- 15 Gerro amb flors.
- 16 Paisatge d'ivern.
- 17 Villanueva (Galícia).
- 18 «Vega Molinos».
- 19 Paisatge castellà.
- 20 La nena i el cistell.

AIGUADES

- 1 Cap de nòia.
- 2 El pot de flors (en tinta).
- 3 Paisatge (Viloria).
- 4 La casa gran.
- 5 Nena fent ganxet.
- 6 La meva germana (en tinta).
- 7 El nen i el plat.
- 8 «Calabagueiros».

2. DOCUMENTACIÓN ADMINISTRATIVA

2.1. ESTADO DE QUERELLAS CONTRA LA PRENSA ESPAÑOLA

POR ATAQUES AL EMPERADOR DE ALEMANIA (1914) 1029-1032

2.2. CARTA DEL EMPERADOR ALEMÁN AL MINISTRO DE

ESTADO (12-7-1916) 1033-1034

2.3. CARTA DE LA EMBAJADA ALEMANA AL MINISTRO DE

ESTADO (2-9-1916) 1035

2.4. CARTA DE LA EMBAJADA ALEMANA AL MINISTRO DE

ESTADO (11-11-1916) 1036

2.5. CARTA DEL MINISTRO DE ESTADO AL MINISTRO

DE LA GOBERNACIÓN (14-11-1916) 1037-1038

2.6. CARTA DE LA EMBAJADA ALEMANA AL MINISTRO DE

ESTADO (16-11- 1916) 1039

2.7. CARTA DE LA EMBAJADA ALEMANA AL MINISTERIO

DE ESTADO (26-11-1916) 1040

2.8. CARTA DEL MINISTRO DE ESTADO AL MINISTRO

DE LA GOBERNACIÓN (27-11-1916) 1041-1042

2.9. NOTA VERBAL DE MINISTRO DE ESTADO AL

EMBAJADOR DE ESPAÑA EN BERLÍN (28-11-1916) 1043

2.10. CARTA DE EMBAJADOR DE ESPAÑA EN BERLÍN

AL SECRETARIO DE ESTADO (30-11-1916) 1044-1045

2.11. CARTA AL EMBAJADOR DE ESPAÑA EN BERLÍN (6-12-1916)	1046
2.12. CARTA DE LA EMBAJADA ALEMANA AL MINISTRO DE ESTADO (5-1-1917)	1047-1049
2.13. TELEGRAMA DEL MINISTRO DE ESTADO AL DE GOBERNACIÓN (6-1-1917)	1050-1051
2.14. CARTA DEL MINISTRO DE ESTADO AL DE GOBERNACIÓN (13-1-1917)	1052
2.15. TELEGRAMA DEL MINISTRO DE GOBERNACIÓN AL DE ESTADO (20-1-1917)	1053-1054
2.16. CARTA DEL MINISTRO DE ESTADO AL DE GOBERNACIÓN (30-1-1917)	1055-1057
2.17. CARTA DE LA EMBAJADA ALEMANA AL MINISTRO DE ESTADO (15-2-1917)	1058-1059
2.18. CARTA DE LA EMBAJADA ALEMANA AL MINISTRO DE ESTADO (19-2-1917)	1060-1062
2.19. CARTA DEL MINISTRO DE GOBERNACIÓN AL DE ESTADO (23-2-1917)	1063

Estado de las querellas presentadas por la Fiscalía de la Audiencia de Madrid contra la Prensa por ataques al Emperador de Alemania, á su Nación y á su Ejército.

1.914.

FECHA DEL PERIODICO.	TITULO DEL PERIODICO.	TITULO DEL ARTICULO Y DELITO.
Agosto 4.	España Nueva.	"Emperadores homicidas".Injurias al Emperador Aleman.
Agosto 8.	El Socialista.	"La derrota del Imperialismo".Injurias á la Nación Alemana.
Agosto 10.	El Socialista.	"Las aves de rapiña".Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 10.	El Radical.	"Desfigurando la verdad".Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 10.	España Nueva.	"Estilo europeo.Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 12.	El Radical.	"Lo que es Alemania".Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 17.	El Socialista.	"Abajo el Imperialismo.Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 21.	El Radical.	"El bandalismo Aleman".Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 22.	España Nueva.	"¡Oh la honesta germania!".Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 25.	España Nueva.	"El que no se consuela...."Injurias á la Nación Alemana.
Septbre 27.	El Radical.	"La demencia de Guillermo II".Injurias á la Nación Alemana.

-2-

FECHA DEL PERIODICO.	TITULO DEL PERIODICO.	TITULO DEL ARTICULO Y DELITO.
Sepbre 27.	La Acción Socialista.	"El nuevo Jupiter".Injurias á la Nación Alemana.
Sepbre 28.	El Socialista.	"El mar".Injurias á la Nación Alemana.
Sepbre 28.	España Nueva.	"El Kaiser juzgado por un aleman". Injurias al Emperador Aleman.
Sepbre 29.	España Nueva.	"Dormirá tranquilo".Injurias á la Nación Alemana.
Octubre 18.	España Nueva.	Injurias en la publicación de entre-filet á la Nación Alemana.
Octubre 19.	España Nueva.	"Guillermo II en la intimidad".Injurias al Emperador de Alemania.
Octubre 28.	El Fusil.	"El Kaiser condenado".Injurias al Emperador Aleman.
Noviembre 28.	Los Sucesos.	"La barbarie Alemana".(Dibujo).Injurias á la Nación Alemana.
Noviembre 30.	El Liberal.	"Dos alemanes en la Calle de Juan de Mena".Injurias á los subditos alemanes.
Diciembre 2.	Heraldo de Madrid.	"Ante la gran batalla".Injurias á la Nación Alemana.
Diciembre 17.	El Radical.	"Profecia sobre el fin de Alemania". Injurias á la Nación Alemana.
Diciembre 27.	El Radical.	"Hombres y cosas".Injurias á la Nación Alemana.

1.915.

FECHA DEL PERIODICO	TITULO DEL PERIODICO	TITULO DEL ARTICULO Y DELITO.
Enero 26.	A.B.C.	"Las caricaturas de la guerra", injurias á la Nación Alemana.
Febrero 7.	El Radical.	"Por la libertad y por la civilización", injurias á la Nación Alemana.
Febrero 10.	España Nueva.	Injurias en la publicación de una caricatura á la Nación Alemana.
Febrero 12.	El Radical.	"La acción de Alemania", injurias á la Nación Alemana.
Febrero 12.	España Nueva.	"Chirigotas imperiales", injurias á la Nación Alemana.
Febrero 28.	España Nueva.	Injurias á la Nación Alemana en la publicación de varios dibujos.
Marzo 2.	El bobo de Coria.	Injurias al Emperador de Alemania en la publicación de dibujos.
Marzo 8.	El Radical.	"La locura de Guillermo", injurias al Emperador de Alemania.
Abril 4.	España Nueva.	Injurias al Emperador de Alemania en una fotografía publicada.
Mayo 10.	España Nueva.	"El crimen organizado", injurias á la Nación Alemana.
Mayo 10.	El Radical.	"Toda España contra Alemania", injurias á la Nación Alemana.
Mayo 11.	El Radical.	"El crimen de Alemania", injurias á la Nación Alemana.
Mayo 13.	El Radical.	"Insensatez ó principio del fin", injurias á la Nación Alemana.
Mayo 25.	España Nueva.	"Diario del Conde Axel Von Schynig", injurias á la Nación Alemana.

FECHA DEL PERIODICO	TITULO DEL PERIODICO	TITULO DEL ARTICULO Y DELITO.
Mayo 31.	El Radical.	"Por la patria y por el ideal", injurias á la Nación Alemana.
Junio 1.	El Radical.	"Viboras y viboreznos", injurias á la Nación Alemana.
Junio 7.	El Pais.	"Mi viaje al frente de la guerra", injurias á la Nación Alemana.
Junio 27.	Los Barbaros.	"Francofilos", injurias á la Nación Alemana.
Julio 20.	España Nueva.	"La voz de la sangre", injurias á las naciones alemana y austriaca.
Julio 22.	España Nueva.	"El Emperador andalio", injurias al Emperador de Alemania.-

COPIA TRANSCRIBIDA .-

El Embajador de Alemania al señor Ministro de Estado

Madrid, 12 de julio de 1916.-

Señor Ministro:

Los procedimientos cada vez mas atentatorios al honor de Alemania puestos en práctica por la propaganda de las "naciones aliadas" en España me obligan a exponer a V.E. lo que sigue :

" Vuescencia conoce que la propaganda alemana en España se ha abstenido desde el comienzo de las hostilidades hasta hoy de calumniar y atacar el honor de los enemigos de Alemania . Aún los datos oficiales reunidos por el Gobierno Imperial sobre las numerosas atrocidades cometidas por la población belga y el ejército ruso en la Prusia Oriental - que en gran parte fueron llevados oficialmente a conocimiento del Gobierno Real - no han sido explotados por nuestra propaganda en España . Esta discreta reserva de la propaganda alemana - reconocida por otra parte varias veces por V.E. y sus predecesores - no se debe en modo alguno a falta de documentos relativos a los horrores cometidos por los adversarios de Alemania sino que están dictados exclusivamente con el respeto que nos merece el pueblo español al cual Alemania quiere convencer de la justicia de su buena causa por la fuerza de los hechos y no inculcándole un odio artificial contra sus adversarios .-

Por el contrario las propagandas inglesa , francesa y belga no retroceden ante los relatos e ilustraciones mas repugnantes propagados con profusión que tienen por único objeto manchar el honor de sus enemigos .- Como prueba de lo que precede tengo la honra de remitir a V.E. bajo este pliego cierto numero de esos folletos , algunos de los cuales están impresos en España . En cuanto a los dibujos de Kaemakera , que en varias ocasiones he hecho objeto de mis reclamaciones , són repartidos ultimamente de nuevo en miles de ejemplares con leyendas en lengua rusa .-

en las provincias respectivas .-

De continuar esta propaganda desenfrenada e incompatible con la neutralidad de España , me vería obligado a renunciar a la reserva observada hasta ahora . En efecto me vería obligado a seguir el ejemplo de los adversarios de Alemania y a iniciar una campaña de las mas encarnizadas contra los calumniadores de nuestro honor dando a la mas amplia publicidad con todos los medios a mi alcance, todos los datos , dibujos, fotografías etc. relativos a las atrocidades cometidas por los enemigos de Alemania y cuidadosamente reunidos por el Gobierno Imperial á fin de probar a la opinion pública española donde se encuentran los verdaderos culpables .-

Antes de adoptar una decisión sobre el particular tengo sin embargo la honra de protestar una vez mas y formalmente contra la libre circulación de esos impresos vergonzosos y atentatorios contra la honra de España .

Para poder informar a mi Gobierno de la decisión adoptada por el Gobierno Real tengo la honra de rogar a V.M. que se sirva hacerme saber lo mas pronto posible si el Gobierno Real está dispuesto a tomar las medidas necesarias para impedir en lo futuro la impresión y la circulación en España de semejantes folletos y invitar a los Gobiernos aliados a renunciar a la continuación de esta propaganda por los envíos expedidos en el extranjero que ocasionarían necesariamente una contra propaganda alemana que el Gobierno Real no podría evitar .-

Sírvase aceptar, Señor Ministro, las seguridades de mi alta consideración .-

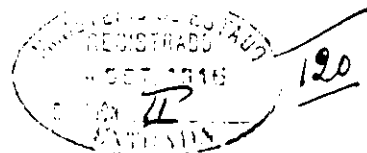
Firmado : " Ratibor " .-

Esté conforme .

Kaiserlich
Deutsche Botschaft
in Spanien.

Madrid, le 2 septembre 1916.

N^o 7525.



*Excellence urgente
3.9
fais 11 en
17 sept 16*

Monsieur le Ministre,

A l'occasion de ma visite au Ministère d'Etat hier j'ai attiré l'attention de Votre Excellence sur le projet d'expositions de dessins du nommé Raemaekers hautement injurieuses pour l'Allemagne dans différentes villes espagnoles et j'ai eu l'honneur de La prier de vouloir faire empêcher ces expositions par les autorités compétentes.

J'apprends en ce moment que l'organisateur des dites expositions craignant que l'autorisation lui soit refusée, se propose d'éliminer une partie des dessins les plus forts et qu'il espère ainsi de se procurer la permission d'exposer au moins un certain nombre des dessins.

Vu que tous les dessins de Raemaekers sont attentatoires au plus haut degré à l'honneur de ma patrie je proteste aussi contre une exposition partielle de ces ouvrages et j'ai l'honneur de prier Votre Excellence de vouloir bien m'informer des mesures que les autorités Royales ont eu l'obligeance de prendre pour empêcher ces expositions et pour faire poursuivre, le cas échéant, leurs auteurs

Son Excellence

Monsieur A. Gimeno y Cabañas
Ministre Royal d'Etat
etc. etc. etc.

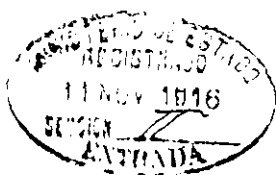
Kaiserlich
Deutsche Botschaft.

Madrid, le 11 novembre 1916.

N^o 9942.

580

Urgente.



Monsieur le Ministre,

Dans ce moment j'apprends que l'exposition Remaekers qui a été inaugurée, il y a deux jours, calle Principe n^o 21, contient des dessins hautement attentatoires à l'honneur de l'Allemagne et de la famille Impériale en particulier de Sa Majesté l'Empereur.

Je suis le plus péniblement impressionné que les autorités compétentes ont laissé passer de pareilles insultes à un souverain et à un pays ami de l'Espagne. J'ai l'honneur de protester énergiquement contre cette exposition que je dois considérer d'autant plus injurieuse pour l'Allemagne comme le Gouvernement Royal était bien au courant de mes démarches faites contre une pareille exposition qui était projetée cet été à St. Sébastien.

Je prie Votre Excellence de prendre les mesures nécessaires pour que l'exposition soit fermée immédiatement et que les tribunaux soient saisis de suite de l'affaire. Je crois pouvoir espérer que le Gouvernement Royal trouvera moyen d'empêcher à l'avenir toute possibilité de ce que des outrages pareils se répètent.

En attendant une obligeante réponse sur les mesures prises par Votre Excellence, je saisis cette occasion pour vous renouveler, Monsieur le Ministre, les assurances de ma haute considération.

Son Excellence
Monsieur A. Gimeno
Ministre Royal d'Etat
etc. etc. etc.

Patillo

POLITICA.

URGENTE

Señor Ministro de la Gobernación.

Madrid, 14 Noviembre 1916

Excmo. Señor:



El Representante de Austria Hungría en Nota de 13 al actual me dice lo que traducido sigue:

"V.E. tendrá sin duda conocimiento de una exposición que ha sido abierta estos días en Madrid, Calle del Príncipe 1, de dibujos del caricaturista holandés Raemaekers. Ignoro cuales hayan podido ser las consideraciones o motivos que han determinado a las Autoridades a permitir esta exposición, que en vista de las tendencias conocidas del autor de esos dibujos y del reclamo que los aliados no cesan de hacerle me parece están en estrecha contradicción con la neutralidad que profesa el Gobierno Real.

neutral, no podría pasar en silencio el hecho de que entre los dibujos expuestos se encuentra un número de caricaturas gravemente insultantes para la persona sagrada del Soberano que tengo la honra de Representar cerca de V.E. el Rey, vuestro Dueño. - Protesto con toda mi energía contra toda exposición aquí en la Capital así como en otras localidades del país de semejantes "productos de arte" insultantes, y solicito la clausura inmediata de la exposición actual que no puede dejar de ser considerada como pública puesto que el acceso a ella es libre para todo el mundo con o sin invitación. - Ruego a V.E. que se sirva informarme del curso de que dé a la presente gestión y aprovecho la ocasión para reiterarle la seguridad de mi más alta consideración."

De Real Orden lo traslado a V.E. en adición a la del corriente en que le di conocimiento de otra Nota

que por igual motivo me dirigí en aquella fecha al Se-
 ñor Embajador de Alemania, a fin de que si no estubiera
 hecho ya se proceda a lo que haya lugar informándose a
 este Departamento de las medidas adoptadas, para poder
 dar la oportuna respuesta al Representante Austro-húngaro
 a la vez que al de Alemania.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid, 14 de Noviembre de 1916

Minuta

A Gireno.

Kaiserlich
Deutsche Botschaft
in Spanien.

Madrid, 16 Novembre 1916

J.Nr. 10087.

URGENTE

=====

Monsteur le Ministre,

J'ai l'honneur d'attirer
l'attention de V.E. sur un article du "Liberal" d'
aujourd'hui ainsi que sur un autre des "Comentarios"
d'hier qui annoncent la prochaine réouverture de
l'exposition Raemaekers.

Veillez agréer, Monsteur le Ministre, l'assu-
rance de ma haute considération.

[Signature]

Son Excellence

Monsteur A.Gimeno y Cabanas

Ministre Royal d'Etat

etc. etc. etc.

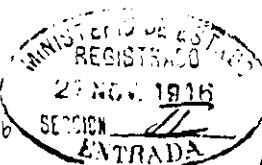
Kaiserlich
Deutsche Botschaft.

Madrid, le 26 novembre 1916.

N^o 10485.

Urgente.

E 1474



Monsieur le Ministre,

L'exposition de Raemaekers est de nouveau ouverte depuis ce matin. Il est vrai que les dessins qui représentent Sa Majesté l'Empereur ont été retirés mais il n'est pas moins évident que la plupart des caricatures qui se trouvent exposés aujourd'hui ne poursuivent que le but de présenter l'armée allemande aux visiteurs comme une horde de voleurs et d'assassins. Le catalogue plein de calomnies qui est offert à tout le monde et que je joins ici ne permet pas de douter de cette intention des organisateurs de l'exposition. Il s'y trouvent des légendes qui insultent directement Sa Majesté l'Empereur. Un dessein (le n^o 74) insulte en outre Sa Majesté le Roi des Bulgares, un autre (le n^o 19) un officier de l'armée allemande dont le nom se trouve cité dans le catalogue.

J'ai l'honneur de maintenir mes protestations contre cette exposition et de prier Votre Excellence de se faire fermer et de poursuivre ses organisateurs pour calomnies et insultes à un souverain et une nation ami de l'Espagne en vertu des articles 471 et 487 du code pénal espagnol ainsi que de l'article 482 en correspondance avec la Real orden du Ministère de la Justice du 2 août 1914.

J'ai informé mon Gouvernement de la réouverture de
l'exposition

Son Excellence

Monsieur A. Gimeno y Cabañas

Ministre Royal d'Etat

etc. etc. etc.

POLITICA.

Señor Ministro de la Gobernación;

Madrid, 27 Noviembre 1916.

Excmo. Señor:

Muy urgente, reservado.

El Señor Embajador de Alemania en Nota numero 10. 05 de 26 del actual, recibida hoy en este Departamento, con caracter urgente, dice lo que traducido sigue:

"La exposición Haersekens está de nuevo abierta desde esta mañana. Es cierto que los dibujos que representan a S.M. el Emperador han sido retirados, pero no es menos evidente que la mayor parte de las caricaturas que se encuentran expuestas hoy no peregrinan otro objeto que representar al Ejército alemán a los visitantes como una horda de ladrones y asesinos. El catálogo lleno de calumnias, que se ofrece a todo el mundo y que va adjunto, no permite dudar de esta intención de los organizadores de la exposición. Se encuentran en ella títulos que insultan directamente a S.M. el Emperador. Un dibujo (el número 7) insulta además a S.M. el Rey de los Búlgaros. Otro (nº 19) a un oficial del Ejército alemán cuyo nombre se encuentra citado en el Catálogo. - Tengo la honra de mantener mis protestas contra esta exposición y de rogar a V.E. que la haga cerrar y perseguir á sus organizadores por calumnias ó insultos á un Soberano de una Nación amiga de España, en virtud de los artículos 471 y 48 del Código Penal Español, así como del artículo 482 en correspondencia con la R.O. del Ministerio de Justicia de 2 de Agosto de 1914. - he informado á mi Gobierno de la apertura de la exposición, y me limitaré desde ahora á tenerlo al corriente de las decisiones ó comunicaciones de Gobierno local sobre el particular."

Real orden, comunicada por el Señor Ministro de Estado, lo traslado a V.E. para su conocimiento y fines que considere oportunos, debiendo manifestarle que en el Catálogo mencionado en la preinserta Nota se señalan especialmente por el Imperio de Alemania los números 6, 8, 12, 13, 14, 33, 39, 40, 49, 50, 51, 56, 66, 68, 71, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81 y 86.

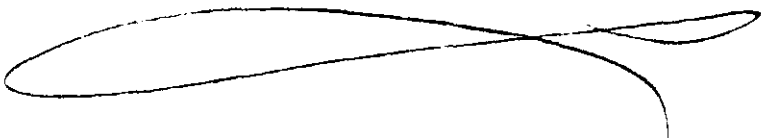
Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid, 27 de Noviembre de 1916

El Subsecretario,

Minuta

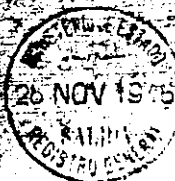
Marqués de Argenta



Señala Embajada Imperial de Alemania

Madrid, 28 Noviembre 1916.

61283



NOTA VERBAL.

El Ministerio de Estado tiene la honra de participar a la Embajada Imperial de Alemania, en contestación a la Nota numero 10.405 que el Señor Embajador se ha servido dirigir al Señor Ministro de Estado el 26 del corriente relativa a la exoneracion Huerrackers, que antes de haber sido retirados los dibujos que pudieran referirse a S.M. el Emperador y todos los títulos de los restantes, se ha ordenado igualmente la retirada de los numeros 19 y 74 señalados especialmente en dicha comunicacion, habiéndose prohibido, además, la distribucion del catalogo de que tambien se hace mérito en la expresada Nota.

El artículo 412 del Código Penal y demás disposiciones que en la misma se citan, no tienen aplicacion al caso de que se trata, por referirse exclusivamente a Soberanos y Principes, Agentes Diplomaticos y extranjeros con carácter público en España; pero el Ministerio de Estado se complace en poner en conocimiento de la Embajada Imperial de Alemania que el Gobierno de Su Majestad tiene en estudio una disposicion de carácter general encaminada a poner término definitivo a esta clase de asuntos.

Minuta

Madrid, 28 de Noviembre de 1916.

Berlin, le 30 novembre 1916.

No. Reg. 1365

Confidentielle

Mon cher Secrétaire d'Etat,

Je viens de recevoir un télégramme de mon Gouvernement par lequel je suis informé de la nouvelle réclamation que le Prince de Ratibor a présentée à cause de la réouverture de l'Exposition Raskers, dont vous m'avez parlé hier et de la réponse que Monsieur Gimeno lui a adressée, en lui faisant savoir que les deux dessins relatifs au Roi de Bulgarie et à un officier allemand mentionnés dans la liste de l'Ambassadeur Impérial ont été retirés et que l'ordre a été donné de retirer également le catalogue, comme on a déjà supprimé les titres des dessins, ce qui ôte la signification de ceux-ci et annule l'intention des exposants.

L'application de l'art. 482 du Code pénal, qui demande le Prince de Ratibor, n'est pas possible dans la circonstance, car il se rapporte uniquement aux Souverains, Princes et Agents diplomatiques ayant un caractère public en Espagne. Le Gouvernement de S.M. propose cependant une disposition d'ordre général

qui mettra un terme à des affaires de cette nature.

Il est à observer qu'il y a eu des Expositions Ramackers en plusieurs pays neutres, entre autres aux Etats-Unis, sans donner lieu à des réclamations de la part du Représentant de l'Allemagne. [Je dois vous rappeler aussi des caricatures publiées dans des journaux de la plus grande circulation à Berlin, entre autres par le "Berliner Tageblatt" lors de la propagande pro-Ferrer, dans lesquelles le Roi d'Espagne était représenté d'une manière aussi ignoble et non moins infâme et dégoûtante que les pires dessins de Ramackers.]

Cependant alors je n'ai pas insisté dans mes réclamations verbales auprès de S.E. Monsieur le Baron de Schoen en vue des difficultés d'une action, d'ailleurs possible d'après la loi mais que dans la réclamation actuelle de l'Ambassadeur Impérial à Madrid n'est pas susceptible d'une action légale, l'article 482 n'étant pas applicable.

Veuillez agréer, mon cher Secrétaire d'Etat, l'assurance de mes sentiments sincèrement dévoués.



Embajada de España
EN BERLIN

Auswartiges Amt- Berlin le 6 décembre 1916 - Mon cher
Copie .

Ambassadeur, J'ai l'honneur de Vous accuser reception de Vos deux aimables lettres du 30 novembre dernier et de celle du 4 de ce moi. C'est avec la plus vive satisfaction que j'ai appris connaissance de Votre communication d'après laquelle le Gouvernement Espagnol a fait enlever de l'exposition Raemaeker deux dessins relatifs au Roi de Bulgarie et a un officier allemand et qu'il a ordonné de retirer le catalogue de l'exposition .

Tout en considérant l'incident Raemaeker comme clos par les mesures prises par le Gouvernement Espagnol , je me permets , mon cher Ambassadeur , d'attirer Votre attention sur le fait que l'interprétation donnée par Votre Gouvernement a l'article 482 du Code pénal Espagnol ne me paraît pas justifié . En effet l'alinéa 4 de l'article susmentionné dit :- " para los efectos de este artículo se reputan ~~aa~~ autoridad ~~ten~~ Soberanos y Principes de Naciones amigas o aliadas, los agentes diplomaticos de las mismas y los extrangeros con caracter publico que segun los tratados debieren comprenderse en esta disposicion".- Cet article se rapporte donc a tous les Souverains et Princes des Nations amies et alliées, et non seulement a ceux ayant un caractère public en Espagne . En outre Vous avez bien voulu me faire savoir que le Gouvernement Royal a l'intention de prendre des mesures générales afin de mettre un terme a toutes les affaires d'une analogue a celle de l'exposition Raemaeker .- J'espère que ces mesures n'entraveront pas les efforts loyaux et légitimes de plusieurs de vos compatriotes tendant a faire connaître au peuple espagnol les véritables faits de la guerre .

Veuillez agréer Chère Excellence, l'assurance de mes sentiments sincèrement dévoués .- (firmado) Zimmermann .

Kaiserlich
Deutsche Botschaft
in Spanien.
J. Nr. 125.

Madrid, le 5 janvier 1917.

U r g e n t e !

2-1
2-5

En route à 3/4

*plus à l'origine
par télégraph
6-1-1917*



Monsieur le Ministre,

Par l'aimable note Nr. 1 du 2 cr. Votre Excellence a bien voulu me communiquer les raisons pour lesquelles Son Excellence Monsieur le Gouverneur Civil de Séville a ordonné la fermeture de l'exposition de caricatures germanophiles à Séville. Je ne crois pas devoir cacher à Votre Excellence la surprise pénible qui m'a causé cette mesure, puisque les caricatures en question ont été exposées sans inconvénient à Madrid et à Valence, après avoir été dûment soumises à l'examen de l'autorité compétente. Comme j'avais déjà l'occasion de communiquer à Votre Excellence les desseins en question, ne peuvent être considérés comme injurieux pour les pays de l'Entente, opinion qui est d'ailleurs corroborée par le fait, que ni les autorités de Madrid ni celles de Valence n'ont empêché l'exposition.

La résolution de Monsieur le Gouverneur Civil de Séville paraît donc établir un nouvel point de vue contraire à celui maintenu jusqu'à présent par le Gouvernement Royal, qui a déclaré de ne pouvoir empêcher une exposition, qui tout en faisant allusion à la guerre, s'abstienne d'insulter les souverains des pays belligérants. Je me permets de me référer à ce sujet à l'exposition Kockaecker, qui, après l'élimination des dessins

Son Excellence

injurieux

Monsieur Amalio Gimeno

Ministre Royal d'Etat

etc. etc. etc.

injurieux pour les souverains allemand et austro-hongrois, a continué d'être ouverte et n'a été fermée que par la libre volonté des organisateurs.

Je serais disposé à accepter ce point de vue - qui a trouvé expression par la Real Orden du 6 décembre dr., si l'ouverture d'une nouvelle exposition anti-allemande à Madrid ne m'avait pas démontré que ces directives ne sont pas généralement suivies. Hier - comme il se a connu à Votre Excellence - dans l'ancien édifice du "Circulo Militar" a été ouverte une exposition en faveur des légionnaires espagnols au front français. Cette exposition dont le but déjà fait entrevoir la tendance, présente au public un nombre de caricatures et de desseins qui sont ouvertement injurieux pour l'Allemagne.

Le Gouverneur Civil à Séville - sans doute suivant les ordres du Gouvernement Royal - a fermé l'exposition entière des caricatures germanophiles d'artistes espagnols sans se limiter, d'après l'exemple des autorités de Madrid à l'occasion de l'exposition Raemaekers, à éliminer l'un ou l'autre des desseins qui d'après son opinion aurait pu causer des désagréments aux nations de l'Entente.

Je ne crois donc pas demander trop, si je prie Votre Excellence de donner l'ordre, que l'exposition entière du Circulo Militar soit fermée et cela de la même manière prompte qu'à Séville c'est à dire le second jour après l'ouverture.

Il est connu à Votre Excellence que le Gouvernement
Impérial

Impérial lors de sa protestation au sujet de l'exposition Raemaecker a déclaré à l'Ambassadeur de Sa Majesté à Berlin qu'il aime à espérer que les mesures générales, annoncées par le Gouvernement Royal à cette occasion, n'empêcheraient pas les efforts loyaux et légitimes des Espagnols qui désirent faire voir au public la guerre comme il se présente en vérité.

C'est cette distinction que je relève en faveur des caricatures interdites à Séville et en défaveur d'un bon nombre de desseins exposés au "Circulo Militar" à Madrid.

Je suis désolé de devoir si souvent avoir recours à Votre Excellence au sujet d'expositions et de représentations cinématographiques, mais je suis persuadé que Votre Excellence sera le dernier de méconnaître ~~que je négligerai mon devoir en ne pas attirant l'at-~~ tention du Gouvernement Royal à la manière d'agir, quelquefois très différente, des autorités Espagnoles vis à vis de la propagande allemande et celle des ennemis de mon pays en Espagne.

En priant Votre Excellence de bien vouloir me donner une réponse le plus tôt possible, je profite de cette occasion pour vous renouveler, Monsieur le Ministre, les assurances de ma haute considération.


 MINISTERIO DE ESTADO
 GABINETE DE CIFRA

TELEGRAMA CIFRADO

S. de
 N. T. Ps. Grupos
 Fecha días
 Vía

Comunicado al Señor Ministro, Señor Subsecretario,
 Gabinete diplomático y Sección

Madrid, 6 de Enero de 1917.

El de Estado
 Ministro
 Al de España
 Ministro Gobernación
 en Madrid.

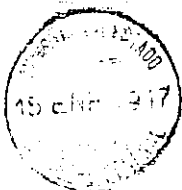
Número

Urgente y reservado. - Embajador Alema-
 ña insiste en queja por clausura exposición caricatu-
 ras germanófilas en Sevilla alegando que dichas ex-
 posiciones fueron expuestas sin inconveniente en Ma-
 drid y Valencia previo examen de autoridades compe-
 tentes. Lo que clausura ha sido total y solicita
 que igual medida se aplique a exposición inaugurada
 anteayer en Círculo Militar en favor legionarios es-
 pañoles que combaten en Francia en la cual cierto nú-
 mero de caricaturas y dibujos son abiertamente inju-
 riosos para Alemania. Al transmitir á V. E. lo anterior
 para la resolución oportuna, me permito sugerirle co-

no solución acaso la más práctica, que se permitiera volver á abrir Exposición Sevilla después retirar caricaturas que sean realmente injuriosas y retirar también de la exposición á favor legionarios españoles los dibujos y caricaturas que puedan ser injuriosos para Alemania. Le agradeceré se sirva comunicarme lo antes posible lo que resuelva.

Sr Ministro de la Gobernación
Madrid 13 Enero 1917

Excmo. Señor:



El Sr Embajador de Alemania en Nota n° 33 de 11 del actual me dice lo que traducido sigue:
"Nuevamente ha sido autorizada en Madrid una Conferencia de propaganda aliadefila que ha dado lugar a ofensas contra mi país. Se trata esta vez de un propagandista americano el Señor WHITNEY-WARRUM quien habló ayer en el Ateneo. Tengo la honra de pedir á V.M., que se sirva impedir otras conferencias análogas de este Señor y le agradecería que en adelante fueran suprimidas antes de ser iniciadas semejantes manifestaciones ofensivas."

De Real orden lo traslado á V.M. para su conocimiento y fines que considere oportunos.

Dios guarde á VB muchos años.

Madrid, 13 de Enero de 1917-

Minuta Amalia GIMENO.

Señor Ministro de la Gobernación.



MINISTERIO DE ESTADO

GABINETE DE CIFRA

TELEGRAMA CIFRADO

Comunicado al Señor Ministro, Señor Subsecretario,
Gabinete diplomático y Sección

*para el Gub. de
Alemania
21-I-917*

Enviado el 20 de Enero de 1917 a las 19/18
Madrid el 21 de Enero de 1917 a las 7

El Ministro de Gobernación de España
Al Ministro de Estado

Número

La exposición en favor de legionarios
de los que fué el sustrato por no haber podido la autorización
que establecía la Real Orden de 6 Diciembre último.
Por un voto unánime este regulado se la autorizó por
entregar la Dirección de Seguridad que ninguno de los cua-
ntos illos relativos a la guerra ofenden a los soberanos
de los países beligerantes ni a sus ejércitos, único mo-
tivo para acordar la prohibición con pase de tanto
de culpa a los tribunales de justicia. Sin someter una ar-
bitrariedad, que naturalmente, sería disuelta, no se puede
proceder de otro modo. Respecto de la prohibición por el
Gobernador civil de Sevilla de la exposición de caricatu-
ras germanófilas, me remito al telegrama de dicho Goberna-
dor del 10 de Diciembre, del cual envié a V. una copia.

En aquel telegrama el Gobernador Civil de Sevilla, claramente expuso que había dispensado igualdad de trato á las dos tendencias pues si bien es cierto que ~~prohibió~~ la exhibición de cuadros y caricaturas ofensivas para las Asociaciones Almer, en una tienda de la calle de las Sierritas, igual conducta siguió en la tienda de Oriente, cuando la colonia francesa hizo exhibiciones cinematográficas por invitación que por sus explicativos, podían molestar también á los Imperio Centrales. El criterio, bien reiterado á los Gobernadores, es el de restringir por igual las exhibiciones, caso de que sea imposible evitarlas, que puedan molestiar por igual á las unas ó á las otras de las naciones en guerra. -

Señor Ministro de la Gobernación.

Ministerio de Estado



Honorable Señor :

Madrid, 30 de enero de 1917.

El Embajador de Alemania a quien con fecha 22 del actual y de acuerdo con el telegrama de V.ª, del 20 dirigí la Nota cuya copia se adjunta, en escrito de 29 (N° 784) me dice lo que traducido sigue :

" Refiriendome á la Nota de V.ª, de 22 del corriente n° 58, tengo el honor de expresar á V.ª, mi penosa sorpresa de que el Gobierno Real no haya siquiera ordenado retirar los dibujos de caracter injurioso que han figurado en la exposición á beneficio de los Legionarios españoles del frente francés.- Quiero creer que el parecer del Ministerio Real expresado en dicha Nota pretendiendo que ninguno de los dibujos haya podido herir los sentimientos alemanes, no está fundado en la información de un funcionario responsable y apto para una misión tan delicada.- De otro modo me vería obligado á creer que el Gobierno Real no considera injuriosos, entre otros, los dibujos y caricaturas siguientes :-

1) n° 98 " Preparete si perdemos " . El dibujo representa un oficial alemán que amenaza á Jesucristo crucificado .

2). n° 123.- " La Autonomía de Polonia " . Representando un polaco encadenado con el casco prusiano . (atado a un poste) .

3). n° 124.- " El torpedeamiento de los neutrales " .

4). n° (Sin numero) . " Han parado por aquí " . Donde se ve un soldado alemán delante de su casa, que tiene un cartelito que dice " Aquí se han parado los alemanes " .

anchas de sangre .-

5). Sin número. "Hacia la esclavitud". Alusión á Belgica ;

6). Sin número. "Añegación". Un sacerdote belga ó francés presenta su pecho á un oficial alemán que le amenaza. Detrás de este rupe se fusila á ciudadanos civiles .

Aparte de estas caricaturas de tendencia francamente calumniadora, permite llamar la atención del Gobierno Real sobre otros dos dibujos que incitan á una intervención de España al lado de los países de la Entente . Se trata del dibujo " La emboscada " (La Emboscada es España que no se ha unido todavía á los aliados) , y del retrato de un Legionario español que grita : Esperando á mis hermanitos puede ser " .- En la colección de caricaturas alemanas que fueron retiradas todav, veinticuatro horas después de la apertura de la exposición de Sevilla, colección que personalmente conozco, se había un solo dibujo que, bajo el punto de vista de una situación de los beligerantes, pudiese ser comparada á las caricaturas que acabo de citar. - La parcialidad de la medida, debida probablemente, como he tenido ya el honor de decirle el otro día, á la manera derivada de ver de los diferentes funcionarios españoles es pues evidente . - Por consiguiente, tengo el honor de recurrir á la intervención de V.E., insistiendo, una vez mas, en un examen imparcial de las caricaturas alemanas de Sevilla. Después que la exposición de los Legionarios españoles ha pedido estar abierta, aunque mas de tres semanas, sin que siquiera los dibujos arriba mencionados hayan sido retirados insiste en que la reapertura de la exposición de Sevilla sea autorizada. - Después de lo que antecede, no creo necesario regar á V.E. que impida que los dibujos injuriosos precitados figuren de nuevo en la exposición de los Legionarios españoles que será próximamente trasladada á Barcelona. - Rogando á V.E. tenga á bien hacer examinar la obra por los señores. Aproveche esta ocasión para renovarles, Señor, mi alta consideración y

Política.

Ministerio de Estado.
orden le traslado á V.E. para su conocimiento y efectos
oportunos rogándole que se sirva ponerme lo antes posible
en condiciones de dar una respuesta á la nueva Nota del Em
bajador de Alemania .

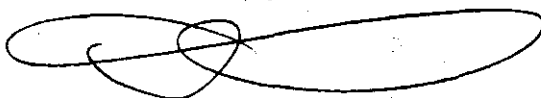
Dios guarde á V.E. muchos años.

Madrid, 30 de enero del 1917.

Núm. _____

Minuta

A. Gimeno



Señor Ministro de la Gobernación.

Correspondencia de España
del 15. II. 1917.

LIGA ANTIGERMANOFILA

Se convoca á los afiliados de Madrid de la Liga antigermanófila á una reunión que celebrará hoy jueves, á las siete de la tarde.

Esa reunión se efectuará en el núm. 8 de la calle del Prado (piso primero), y tendrá gran importancia.

El Directorio Provisional de la Liga nos ruega digamos que no han sido hechas invitaciones particulares, y que recomienda á todos los afiliados puntual asistencia.

KAISERLICH DEUTSCHE BOTSCHAFT
CASTELLANA 4

15. II. 17

Mm cher Ministre

je me permets
d'attirer votre attention
sur une invitation de
la "Liga Antigermanófila"
à une réunion qui doit
avoir lieu ce soir à 7 heures
Calle del Prado N° 8. Le but
est clair et les injures

ne manœuvrent pas. La
réunion est publique, comme
vous verrez dans la dernière
phrase du communiqué ci-joint
publié par la "Compañía
de España" (6. mañana. 15 f.º).
Segunda edición para Madrid)
J'ai toute confiance en
ce que les autorités com-
pétentes prennent des me-

sures efficaces pour empêcher
une administration qui cer-
tainement ne serait pas
en accord avec la neutralité
de l'Espagne.

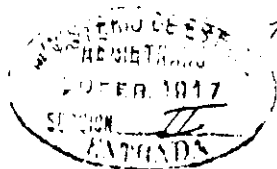
Je vous prie de
croire mon cher Ministre
à mes sentiments dévoués
et amicaux

Antilley

Kaiserlich
Deutsche Botschaft
in Spanien

Madrid, le 19 février 1917.

J.N. 2009.



Monsieur le Ministre,

D'ordre de mon Gouvernement j'ai l'honneur de revenir sur les réclamations suivantes auxquelles il tache un intérêt particulier et qui n'ont pas encore été résolues définitivement par le Gouvernement Royal :

1) La censure établie exclusivement pour les nouvelles de presse transmises par la radiotélégraphie. Cette réclamation était l'objet de mes notes Nos. 11245, 185,320 du 22 décembre, 7 et 11 janvier drs. resp.

J'ai l'honneur de réitérer ma demande d'établir une censure générale ou de supprimer celle des radiotélégrammes, unique source d'information pour l'Allemagne dont les intérêts se voient gravement préjudiciés par cette mesure unilatérale.

2) La fermeture de l'exposition des caricatures germanophiles à Séville. Cette réclamation était l'objet de mes notes Nos. 11284, 125, 241, 518, 784 du 23 décembre et du 5, 9, 17, 29 janvier drs. resp.

J'ai l'honneur de rappeler à Votre Excellence ce sujet que ma réclamation contre l'exposition en faveur des légionnaires espagnols a été rejetée par le Gouvernement Royal et que même les desseins injurieux pour l'Allemagne n'ont pas été supprimés pendant les trois semaines que l'exposition a duré. J'ai l'honneur de réitérer ma demande que l'exposition des caricatures

Son Excellence

Monsieur Amelio Gimeno

Ministre Royal d'Etat

etc. etc. etc.

germa

germanophiles qui a eu lieu sans incident à Madrid et à Valencia soit autorisé à Séville et dans d'autres villes de province comme l'exposition des légionnaires qui a été transférée à Barcelone.

3) La dénégaion du permis de présenter des films de guerre allemands dans une représentation en faveur de la Croix Rouge à Cadix quoique l'entrée ait été limitée à des personnes invitées nominellement.

Mes notes Nos.3,41 et 1631 du 3 et 4 janvier et du 12 crt.resp. ont traité de cette affaire.

Je me permets de faire remarquer à ce sujet que de semblables représentations de films de guerre français, anglais et italiens se font dans plusieurs villes de province dans des théâtres publics et à Madrid au Teatro Benavente à titre d'invitation sans exiger le nom de la personne invitée. J'ai l'honneur de demander que les dites représentations allemandes soient également autorisées.

A cette occasion je me permettrai de faire remarquer qu'à part des affaires susmentionnées qui intéressent particulièrement cette Ambassade d'autres réclamations n'ont pas non plus trouvé de solution et de réponse définitive malgré mes instances réitérées. Je me réfère à ce sujet entre autres à mes notes au sujet des procédés de certains consuls français en Espagne (note N^o.7615 du 7 septembre dr.et antérieures) et à mes notes sur la restauration de la lettre officielle de cette Ambassade adressée au Consul Impérial à Tétouan et tombée entre les mains des autorités anglaises (note N^o.53 du 4 janvier dr.et antérieures).

Les déclarations réitérées du Gouvernement Royal faites au Gouvernement Impérial par l'intermédiaire de
l'Ambassadeur

l'Ambassadeur de Sa Majesté à Berlin dans le sens d'une politique inaltérable de neutralité et d'impartialité, justifient mon espoir que le Gouvernement Royal saura s'inspirer de ces mêmes principes en examinant une fois de plus les réclamations mentionnées en vue de leur donner une solution favorable.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, les assurances de ma haute considération.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read "Montigny", written in a cursive style.

23 Febrero 917



El Ministro de Gobernación
Particular

Excmo. Sr. Don Amalio Gimeno

Mi querido amigo y compañero:

Le hago cargo de la carta de Vd. y del extracto de la
del Sr. Monje de Alemania. Quanto se relaciona con la exhibi-
ción de películas y de exposición de caricaturas y cuadros de la gue-
rra, se hizo por la R. de 6 de Diciembre último publicada en la Ga-
ceta. Igualmente, que recientemente se dictó a consecuencia de haber
se cerró en Madrid una exposición contra la cual se reclamó por a-
la Alemania.

Quedo así explicaciones a los Gobernadores de Cadiz.
En la orden de la prohibición de exhibición de películas y de ca-
ricaturas y caricaturas, se dieron en explicación de que las habían pro-
hibido mucho antes de películas, caricaturas y cuadros de
la guerra.

Para el efecto de atender las indicaciones de Vd. y
de la R. de 6 de Diciembre último, se le escribió en el sentido, telegrafico a los
Gobernadores de Cadiz, Sevilla y Barcelona recomendándoles que si se i-
de autorización para exhibición de cintas cinematograficas y de col-
lecciones de cuadros y dibujos relativos a la guerra, no pongan dificultad
alguna siempre que reúnan las condiciones determinadas en la antes
dada R. D., y enterar de notificación a los Gobiernos de los países amig-
os de España.

Quedo de Vd. amigo y compañero q. e. s. m.

J. A. M.